

الوحدة

لدىها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

عن استحالة العودة الى الماضى الجميل فريدة النقاش * مى ..
 صورة من الماضى القريب فتحى رضوان * الاقلام المصرية السائدة ودورها
 فى تشكيل قيم المجتمع فى السبعينيات سمير فريد * ملف السيرة الهلالية
 صلاح الراوى - د. عبد الرحمن أيوب
 حوار مع عبد الرحمن الأبنودى

ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الحادي عشر

السنة الثانية

فبراير - مارس ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكriting التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب ووقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- * افتتاحية : عن استحالة العودة الى الماضي الجليل
- * صورة من الماضي القريب
- * قصة قصيرة : عدل الطاسة
- * شعر : ثلاثة قصائد لانا اخماتوفا
- * قصة قصيرة : الرائحة
- * الأفلام المصرية السائدة ودورها في تشكيل المجتمع في السبعينات
- * قصة قصيرة : الحاوي
- * شعر : ربح الشمال
- * قصة قصيرة : مروق
- * قصة قصيرة : الصمت
- * الخروج من التابوت
- * قصة قصيرة : انتماء
- * قصة قصيرة : حكاية ترد
- * شعر : حكاية فرع الرمان
- * قصة قصيرة : الليلة .. الليلة
- * قصة قصيرة : حالة
- ٤ فريدة النقلاش
- ٨ فتحى رضوان
- ١٤ خيرى شلبى
- ١٨ ترجمة : كامل القليوبى
- ٢٠ جابر النبى الحلو
- ٢٢ سمير فريد
- ٢٣ خيرى عبد الجواد
- ٣٦ رجب الصاوى
- ٣٨ سهام بيومى
- ٤٠ فادية شرارة
- ٤١ د. سيد البحراوى
- ٥٧ مصطفى حجاب
- ٦٠ صلاح شفيق
- ٦١ خالد عبد المنعم
- ٦٣ رضا عطية
- ٦٥ مجدى فرج

٦٧ محمود عبد الوهاب

للكاتب الفيتنامي : نجويان
كونج هوان .

٧٤ ترجمة : ابتهاج سالم

٨٣ أجرته : اعتماد عبد العزيز

حوار مع د. عبد الرحمن أيوب
١٠٨ أجرته : عائشة شكر

١١١ صلاح الراوى

١٢١ سعد الدين حسن

١٢٥ ترجمة : عايدة لطفى

١٣١ د. خليل فاضل

١٣٦ د. هناء عبد الفتاح

١٤٢ د. حامد أبو احمد

١٤٥ د. فيصل دراج

١٥٣ محمد الطسو

* قراءة في روايات عبد الحكيم

قاسم

* قصة قصيرة : الحصان البشرى
والفتاة

* حوار مع عبد الرحمن الأبنودى

* السيرة الهلالية ودور الذاكرة
الشعبية

* السيرة الهلالية بين الشفاهية
والتدوين

* المكتبة العربية : اتجاهات الشعر
الافريقى المعاصر

* المكتبة الأجنبية : حول وضع
المرأة فى المجتمع الاقطاى

* رسالة لندن : برنامج وتعليق:
كهانا .. والمرض النفسى

* رسالة بولندا : توماشفسكى
وعالمية لغة الصمت

* رسالة مدريد : وفاة شاعر
اسبانى من جيل ٢٧

* رحلة الانسان المتهور

* ملاح من الفن المعاصر قراءة فى
اعمال اربعة من الفنانين المصريين

عن استحالة العودة إلى الماضى الجميل

فريدة النقاش

يتفشى التفسير الرجعى للدين فى حياتنا الثقافية ، وتتصدر رموزه أجهزة الدعاية والإعلام حيث يفسح لها القائمون على الأمر ، الطرق والأماكن بل ويحتفون بدعائه فرحين ، حتى أصبحت الظاهرة تبعت على القلق وتدعونا للتأمل ، وطرح هذا السؤال بصراحة كاملة .

لماذا تفذى السلطات التابعة مثل هذا النزوع بل وتبتدع له الأشكال عبر أجهزة اعلامها القاهرة ، وتنفع الى احضانه بمزيد من الجاهل الأمية والمحدودة الثقافة ، المعاجزة باضطراد عن اشباع حاجاتها الروحية العميقة بشكل صحى وعصرى فى ظل التدهور العام لحالتها .

تستشعر السلطات التى تعيد ترتيب الأولويات وتعصف بكل بديهيات حركة التحرر الوطنى سواء فى العداء للصهيونية والامبريالية أو انتهاج طريق للتنمية المستتقة عمق الفجوة التى أحدثها التبدل القاسى ، والحاجة من ثم الى ساتر قوى تغلف به ايدولوجيتها الفعلية التى يصعب الانصاح عنها دون مثل هذا الغطاء ، أى أنها تربط التبعية بالدين ، وتبرر الانقسام الطبقي الحاد فى المجتمع بين اصحاب الملايين وعمامة الناس متسرلة بتفسير ساذج لفكرة الرزق الذى يمكن أن يأتى للبعض دون حساب .

كذلك فان ما ينطوى عليه الفكر السلفى الرجعى من غيبية مفرطة يتناسب تماما مع طيش الصفقات المجنونة ، ولغة المضاربة فى الجهول .

وكما يجرى توظيف الأساطير والحواديت الدينية في الدولة الصهيونية لصالح الطامع التوسعية لإسرائيل ، ولعمليات النهب التي تقوم بها الشركات الدولية العملاقة ، خاصة حين تحتاج إسرائيل الى ايدى عاملة جديدة فترتفع درجة الحرارة في الأساطير والحواديت وتروج النصوص الدينية مع موجات تهجير اليهود الى فلسطين المحتلة حيث يعود هؤلاء الى أرض الميعاد فيلتحقون بشعب الله المختار المتفوق المميز ، ويصحب هذه العودة نشاط احيائي تبذل فيه جهود جبارة لتبرز الى الوجود مفردات ميتة من قاموس اللغة اليهودية ، واستثمار الحرارة الوجدانية الكامنة في الديانة بجعلها برموزها وتقصصها .

وليس بوسعنا ان نفتاقل عن أوجه التشابه بين هذه الخصائص وبعض سمات السلفية الدينية في وطننا .

فنشاط السلفيين في حياتنا يسعى لتبرير سيطرة الملكية الخاصة لوسائل الانتاج دينيا ، ويزين التحالفات العالمية الجديدة مع المؤمنين ، اى الولايات المتحدة الأمريكية راعية إسرائيل ، ويدعو بكل قوة للعودة الى الماضي الجميل حيث كان مجد العرب وفردوس الاسلام المفقود .

وكان لابد أن تحدث هذه الموجة العاتية آثارا واضحة في ميدان الأدب والفن ، في مصر وعلى امتداد الوطن العربي ، حيث تجرى استعادة بعض الرموز والكلمات القديمة والشخصيات الملهمة استعادة محكومة بعبرة الماضي الذي تسعى لبث الروح فيه . بل وأكثر من ذلك إعادة انتاج حرفي لبعض أشكال الابداع التي كانت بنت عصرها ولأنه من البديهي أن يكون احيائها مرهونا بتخلق — هو مستحيل واقعا — للأرض الاجتماعية الاقتصادية التي نشأت عليها ، يأتي معظمها باهت الصلة بالحاضر عاجزا عن الدخول في نسيجه أو التأثير فيه وعاجزا أكثر عن التطلع الى المستقبل .

وبلغ الأمر ببعض المفكرين والكتاب امعائنا منهم في تمثيل الماضي الجميل والحنين اليه والدعوة الحارة لاستعادته أن طرحوا سؤالا على هذا النحو من السذاجة :

هل كان محتما أن تدخل بلادنا عصر الصناعة ؟ وتوالت الأسئلة المترتبة على هذا السؤال الأصلي الشائك .

هل ما زال ذلك ضروريا ؟ ولماذا لا نصلح الأرض ونزرع ما يكفينا ونأكله ؟ ألم يكن فردوسنا المفقود خاليا من الصناعة المتقدمة . وكان

الريف هادئا رومانسيا وجميلا ، ولم تكن المرأة العربية المسلمة مضطرة الى العمل .. فلماذا لا نعود الى ماضيها الجميل ونعيد النساء الى بيوتهن معززات مكرمات ؟

وهو طرح يعيد الى الازهان دعوة « بن جوريون » الحارة في الستينات لمنح التلفزيون من دخول اسرائيل .

ولكن ، ولأن لعصرنا قاتونه الذى يختلف وحتى في ظل الانفتاح — الاقتصادى المدمر والذى ازدهرت النزعة السلعية نتيجة له — يحدث ذلك التناقض العاصف بين التقدم الاقتصادى الذى لابد أن يتجه الى مزيد من التحديث ، وبين الغيبة المفرطة في الايديولوجية الدينية الرجعية رغم حسن نيتها الرومانسى .

تشأ بسبب هذا التناقض محاولات متجددة للتوفيق بين العلم وفهمهم المتخلف للدين فتواجه مآزق متباينة ، وفي حالات أخرى يحرم رجال الدين المسرح والفنون والآداب ، ولكن هذه المحاولات تلقى الفشل اثر الفشل وتنجح فحسب في تضافرها مع جهود أخرى اشد رجعية في تقييب وعى الجماهير البائسة والأسف فان هذه المحاولات الذى قصد بعض حسنى التية من التهليل لها والمراهنه عليها الى توليد طاقة ثورية لدى هذه الجماهير قد تساعدنا في محنتنا وتعيننا على الخروج من الهزيمة — قد انت في خاتمة المطاف الى استخدام الطاقة المولدة من الدين اساسا لمحاربة التقدم بسبب تقييب الوعى المتضمن فيها وسيقت الجماهير الى حالة الانفصال الكامل بين واقع حياتها ومكوناته الاقتصادية الاجتماعية وبين صورة هذا الماضى الذى يتبارى السلفيون لاحيائه .

كذلك ترفع السلفية بقوة شعار محاربة الالحاد دون مبرر ، حيث لا احد يدعو في مصر الى الالحاد ، وتدفع باعداد متزايدة من المستيرين دفعا الى مملكتها حيث الصراع بين الالحاد والايان هناك .. كما كان في الماضى البعيد — دائر على أشده . وبعد أن ينجراف بعض هؤلاء المستيرين الى القبول بهذا المعيار تضيق المسافة الى ابعد مدى بينهم وبين السلفيين الرجعيين اذ يأخذون في الحرث معاً في نفس ارض التأخر هذه ، وهى الأرض التى يأتون اليها جميلاً من طرق متباينة — اخطرها الارهاب باسم الدين — ويكرسون معاً ما يسمى الآن في قاهوس هزيمة البورجوازية العربية بالمصالحة التاريخية بين العرب واسرائيل عبر الحليف الأمريكى « المؤمن » .



هكذا تتجلى خصوصيتنا بالنسبة للسلفيين وحلفائهم الجدد في الماضي ، وتتقضى هذه الخصوصية أن يكون لنا مرجع واحد شيعي هنا وسنى هناك ، صوفي هنا وخذلوني هناك وذلك بصرف النظر عن أن تراثنا كله قد سرى فينا بحسناته وسيئاته ، وبصرف النظر عن كل ما أنجزته البشرية — ونحن جزء منها — بعد ذلك ، ويكون علينا أن ندير ظهورنا للعصر ونقف حيث نحن نتطلع الى الخلف مبهورين بما أنجزه علماءنا ومفكرون الكبار في الماضي وحده ، وهنا نشتم رائحة عنصرية افصح عن نفسها مؤخرا في ايران .

هذا بينما ازدهرت الحضارة العربية الاسلامية
فنونا وابا وفلسفة وعلمًا في زمان مجدها الذي هو موضع
اعتزازنا وفخارنا حين امتلك القوة الدافعة والدينامية
الخالقة للتوجه صوب المستقبل ، والتفتح دونما
حساسية قومية او دينية متعصبة على قضايا عصرها
الرئيسية وكما أعطت بسخاء ، اخذت دون حساب او
خوف من حضارات الشعوب الأخرى فلم تنكرها او
تناصبها العناء ، وعلى هذا الأساس انفتح باب الاجتهاد
على مصراعيه سواء من داخل التراث الديني او من
خارجه .

لقد استثمر السلفيون اندفاع الجاهل مسلمة ومسيحية الى الدين بعد الهزيمة حيث كانت تبحث عن قوة روحية شاملة تحتويها بعد الفاجعة، وتقدم ردودا على أسئلتها فشلت في تقديمها سلطة غير ديموقراطية حاولت القاء عبء الهزيمة على الآخرين .

فاذا كان هذا الاندفاع مبررا بالهزيمة العسكرية الملموسة فان محاولة توظيفه لصالح الايديولوجية الرجعية والمصالح التي تحميها ، وتكريسها للهزيمة من الباب الخلفى ليست بريئة . ولعل الظلال الكثيفة التي تلقي بها على اشكال الابداع الادبي والفني والفكري حيث ينجرف البعض في ملاحقة اغراء سرابها في الطريق الى ماضى يستحيل أن يعود كما كان هي اشد نتائجها اثاره للشعور بالتعاسة اذ تتولد غربة من نوع جديد بين الجاهل وماضيه ويجرى تشويه صورة المستقبل لديها هي المسلسلة مرتين .. رجلين ورأس على حد تعبير أحمد فؤاد نجم .

فريدة النقاش

صورة من الماضي القريب

كاتبة وخطيبة.. مُحِبَّة ومُحَبَّوبَة



فتحي رضوان

طلبت الى مجلة (ادب ونقد) أن أرسم لقراء اليوم من الشبان والشابات ، صورة لكاتبة وخطيبة ، خلّبت الألباب بقلمها ، وخلّبت الأسماع بصوتها ، والهمت أدباء كبارا ، وأدهمت شيوخا شلّبت رعوسهم ، فحركت في صدورهم ، لواعج من العواطف ، لم يستطيعوا أن يعلنوا عنها ، ولا أن يصوروا للناس ديبها الحار ، فاحيا هذا الطلب ذكريات شباب ، غابت في ضباب الماضي ، أو كادت تغيب .

والآن أستطيع أن أتذكر أني سمعت باسم (مى) أول ما سمعت ، حينما قرأت لها مقالات قصيرة ، تنشرها الاهرام ، وهي جريدة سياسية يومية ، في صدرها ، وأعلى الصفحة الأولى ، تباعا كما كانت تنشر ، قصائد شوقى ، فيكون منظر الصفحة الأولى ، لطيفا ، كأن الفاظ (مى) الرشيقة الرقيقة ، السطور القصيرة ، وكأنها شعر منثور ، تضى على الصفحة روحا من السحر والجاذبية ، يذنيها من النفس ، ويجملها في العين . كان كل ما ينشر في الصفحة الأولى من الجريدة اليومية العتيقة ، جافا جادا ، خاليا من طلاوة الأدب ، فاذا جاءت (مى) بالفاظ مجنحة ، وتشبيهات جديدة وصور قلمية ، تثير الخيال ، بدت الصفحة الأولى، وكان عطر الورد، يفوح منها ، أو كان عاشقا استأذن الجريدة ، في أن يخاطب معشوقته ، من فوق رأس القراء .

ولم يكن يشارك (مى) فى هذه الخاصية ، أحد سواها ، فبقيت متفردة بمكانتها ، وكان لابد أن يمضى وقت طويل ، قبل أن ينشر مقال ، لأنسة أخرى ، واللواتى جئن بعد مى ، كن جميعا يقتلن الرجال ، حتى يصعب عليك أن تميز بينهما وبين هؤلاء الرجال .

وذهبت ذات مساء الى القاعة الجغرافية ، لاسمع محاضرة عن الشاعر الايطالى (مارينتى) صاحب مذهب (المستقبلية) ورأيت كيف قفزت (مى) الى المنبر ، وكأنها غزال ، والحضور كلهم من الذكور ، الذين لا يرون المرأة الا وهى ملتحنة بأثواب كثيفة قاتمة ، تخفى حتى الوجه واليدين ، وتظهر المخلوقة التى تحتها ، كأنها شبيح فى جنح الظلام ، وأسئوت (مى) على المنبر ، فخل الى أنها ثريا تضىء ، وقد تركزت انظار الحضور عليها ، وهى لا تصدق نفسها ، بعد أن تدفق صوت (مى) غباً بين الجهر ، والخفوت ، ملتباً بما يشبه وسوسة الورد ، وحفيف أوراق الشجر، وتنهيدات قلب معذب ، وهمسات نفس تغور فى أعماقتها مشاعر من الحنين والشوق واللوعة، مع احساسى بأنها فى عالم آخر ، لاتطؤه قدم من أقدام الجالسين الذين أرتسمت على شفاههم بسملة لا تدرى معناها ، وبدت على وجوههم حيرة وسعادة لا تدرى أيهما أقوى وأعظم ظهوراً .

وخرجت من قاعة الاجتماع ، وأنا شاعر أن (مى) وجهت الى كلامها ، وأنها كانت تحس جيداً بوجودى ، وارتباطى بها ، وأنشغال خاطرى بلفتات رأسها ، وإيماءات قسماتها ، واهتزازات خصلات شعرها ، وأنا سنلتقى، وسنتفاهم .. ثم زال الوهم ، وأدركت أنها تركت هذا الأثر فى كل نفس رأتها .

ودعا أحمد حسين الطالب بكلية الحقوق سنة ١٩٣٢ الى مشروع عرف يومها بمشروع القرش ، وهو مشروع قام على دعوة كل مصرى للترع بقرش واحد ، ليقام من حصيلة الاكتتاب بهذا المبلغ الصغير ، مصنع مساهمة من المصريين فى اقامة الصناعة فى بلادهم ، واحضرنا اعداداً خاصة من جرائد ومجلات معروفة للدعوة الى هذا المشروع الذى أقبلت الوف الطلبة والتلاميذ فى صفوف العاملين له ، وقمت على تحرير اعداد هذه الاعداد الخاصة ، وذهبت الى كبار الشخصيات احصل منها على مقالات تتضمن التأييد لهذا المشروع ، وإلى كبار الكتاب ، ليجودوا ببعض نفقات أعلامهم ، ترويحاً لهذه الاعداد الخاصة، وكانت (مى) فى مقدمة الكتاب الذين قصدتهم . أتصلت بها تليفونيا ، فاستوقفنى للوهلة الاولى الطريقة التى ردت بها على فقد كانت مزيجاً من العربية الصريحة ، واللكنة الأجنبية وشيء من التكلف أشبه ما يكون بالدلال .. وقد استعذبت أننى هذا المزيج ، ومضيت الى

شقتها في دار ملاصقة لجريدة الاهرام وملوكة لأصحاب الجريدة . ودقت جرس الباب ، ودق قلبي معه ، تهيبا لمقابلة الادبية الشهيرة ، وفرحا بلقائها القريب ، وخونا من أن أخطئ في شيء أو لفظ ، وفتحت لى المكتبة الباب ، ورأيت رأسها يطل من بين ضلعتين . فرايت وجهها ليس فيه شيء من الجلال الذي توقعته ، تتوجه شعور سوداء ، ودعتنى للدخول ، فسرت وراءها ، ورجبت قلبي يشدد ويقوى ، حتى وصلت — بعد أن اجتزت طرقة طويلة — الى صالون الدار ، وهو حجرة فسيحة، تتناثر فيها أرائك ضخمة، فرشت الأرض أمامها أو بينها سجادة الا اذكر الآن شيئا عنها .

وجلست أمامي (مى) ، وقد زالت عني دهشة القدوم ، فأملت وجهها فراغنى أن عينها متجهتان أو كالمجتهدتين ، ووجهها أقرب الى الامتلاء والاكتناز ، خاليا تماما من مظاهر الترحيب ، وأن خلا من التعالي والاعتداد بالنفس ، ثم تبين أن أنوثتها تواجه ، وقد ملا عيبرها المكان ، غطابت نفسي ، وبدأت أتحدث عن المشروع الذي جئت من أجله ، فأنصت باهتمام ، لم يخل من افتعال ، ثم بدأت توجه الى الحديث فاذا هو أعجاب بالشباب الذي بدأ يهتم بشئون وطنه، ويعمل له ، بمشروع طريف، مبتكر ، فيه من روح الشباب الجدة والحيوية . وانتهزت الفرصة ، وحديثها عن اثر محاضرتها عن (مارينتى) فأنصت الى في اهتمام خلا هذه المرة من الافتعال ، ولعلها رأت في حديثي عن محاضرتها ، تحية صادقة لها ، مشوبة بانفعال دال على التقدير والأعجاب الحقيقيين ، فانطلقت تتكلم ، وأنا مصغ صامت وسعيد ...

ولا ادرى ماذا قلنا بعد ذلك ، ولكنى خرجت وأنا شاعر بأنى اقتربت منها ، فلما استأنذنتها في أن أتردد على ندوتها رحبت ، وأن لم تتخل عن تحفظها الذي لازمها طوال الجلسة ، ومع ذلك خرجت ، وأنا راض عن هذه الزيارة التي عدتها طقسا من طقوس ذلك العهد لابد أن يقوم به كل كاتب مبتدىء .

وأصبحت عضوا في ندوة (مى) التي تعقد بعد ظهر كل يوم (ثلاثاء)، وكان من اعضائها اكبر ادياء ذلك العصر يتقدم أحمد لطفى السيد وعباس العقاد وطه حسين وابراهيم عبد القادر المازنى ومصطفى صادق الرافعى ، وفي مرحلة متقدمة كان من الاعضاء أيضا الشاعر الرقيق اسماعيل باشا صبرى الذى شغل منصب وكالة وزارة العدل (الحاقية) كما كان من رواد هذه الندوة الذى ذاع صوته ، واستفاضت شهرتها عدد من ادياء لبنان مثل الدكتور شبلى شميل الذى ترجم الى العربية كتاب (داروين) النشوء والارتقاء وخليل مطران شاعر القطرين ونجيب هاديني الخطاط

والشاعر وانطون الجميل رئيس تحرير الأهرام قبيل الثورة ، لكن كان انضمامي لهذه الندوة متأخرا ، فكانت في أخريات أيامها ، ولم أر فيها لذلك لا كتابا ولا شاعرا ، اذا اقتصرتم يوماك على شخصيات كنت أعجب أن تستقبلها الأتمة مى ، وأن تقوم بينها وبين مى أية صورة من صور الصلات ، فقد كان أبرز عضوين في تلك الندوة في الوقت الذى انضمت اليها سيدة تركية مسنة ، ومعها ابنها الذى أظن أنه وقتذاك كان موظفا فى إحدى مصالح الحكومة ، ولهذا فقد استطاعت (مى) أن تتفرغ لى تملأ ، فيعبر الحديث بيننا طوال الوقت المخصص للندوة ، فيما عدا لحظات يتدخل خلالها الضيفان الآخرون بكلمات قصار .

وقد أتاحت لنا المرحوم الأستاذ سعيد العريان فى ترجمته لصديقه وأستاذه مصطفى صادق الرافعى ، لمحة عن علاقة (مى) بالرجال المشهورين من أصدقائها الذين كانوا يترددون على دارها ، مساء كل ثلاثاء ، وينعمون بالقرب منها ، وبالإستماع الى حديثها ، وبلغات عابرة مثل دعاية متحفظة ، أو عبارة شائ سريعة ، فتبعث فى أنفسهم ، أوهاها تسعدهم أسبوعا كاملا حتى يعودوا اليها فى الثلاثاء التالى ، فيرونها قد أنصرفت عنهم واحتقلت بسواهم فيصيبهم هم وغم ، وهكذا دواليك ، قال سعيد العريان أن مى الهمت (جبران) خليل جبران ، وأدهمت مصطفى صادق الرافعى ، فالتاب لمؤرخى حياة جبران ومى ، أنها تحابا على البعد السحيق أذ عاش جبران فى الولايات المتحدة ، عاشت مى فى القاهرة ، فبدلا رسائل تفيض بآيات الحب الحزين الذى لا أمل له فى لقاء ، وهو حب يليق بكليهما . ويستطيع أن يكون مبعث خواطر تملأ كتباً ، أما الحب بين العقاد ومى . فقد كان واقعا لا خيال فيه ، وقد صرح العقاد بوجوده فقال « لقد أحببت فى حياتى مرتين : « سارة » و « مى » ، وكانت الأولى مثالا للأنوثة الدافقة : ناعية رقيقة ، لا يشغل رأسها الا الاهتمام بجمالها وأنوثتها ولكنها كانت مثقفة أيضا .

« والثانية — هى مى كانت مثقفة ، قوية الحجة ، كانت تناقش وتهتم بتحرير المرأة واعطائها حقوقها السياسية ، كما كان فيها بعض صفات الرجال من حيث أنها جليسة علم وفن وادب وزميلة فى حياة الفكر أى أن اهتمامها كان موزعا بين العلم والأنوثة » .

وقد كان حب هذين الأديبتين للآخر حبا عنيفا ، فقد كان كل منهما يعاني الوحدة العاطفية والعزلة الوجدانية .. كانت ترى رجالا لا تستطيع أن تهوى أحدهم ، كانوا يكبرونها فى السن ، ولا يملكون أن يخففوا من تقاليد المجتمع ، والأوضاع المناسبة لمقالتهم بين الناس ، والصورة المرتسملة

في ذهن المجتمع . في حين كان العقد شابا في تلك الايام المبكرة ، جميل الطلعة ، ممشوق القوام ، بارزا بين رجال السياسة والادب ، يشار اليه بالبنان ، وكانت كاتبة شهيرة ، وخطيبة رائعة ، ولكن ليس في حياتها رجل تحبه ، ويرضى عاطفتها ولكنها لم تكن تعرف أن في حياة العقد امرأة أخرى ، هى التى أسماها (سارة) ولم يكن اسمها كذلك ، فلما علمت بهذا الحب ذهبت اليه في مكتبه بدار البلاغ وكانت الزيارة الاولى والأخيرة فرحب بها وأبدى لها استغرابه لزيارتها المفاجئة ، فصمتت قليلا ثم قالت وصوتها يتهدج : لست زائرة ولا سائلة .

فقال — اذن .

فلم تتكلم بل نظرت اليه كمن يستطفه الا يتكلم ، وانحدرت من عينيها دمعتان فما تمالك نفسه وتناول يدها ورفعها الى فمه يقبلها ، ويعيد تقبيلها، فماتته ولم تكف عن النظر اليه ، ثم استجمعت عزمها ، ونهضت منصرفة وهى تتيمت هامسة : « دعنى ودع يدى » .

واذا كنت أوقن أن حبا ربط بين قلبى العقد ومى ، وأن بقى من هذا الطراز الذى تسميه الحب العذرى ، وأن كنت أرجح أن المحبين ، تجاوزوا بعض الشئ الحدود القدرية المحضة ، وأباح لنفسيهما قليلا من التمازج الجسدى ، وأنها أغلب اطنن ، عرفا كيف يهدئان ثورة الغرام بالقبلات والعناق .

ولقد فوجيء مؤرخوا الادب بخطابات غرام كتبها لطفى السيد الذى كان مثلا بين تلاميذه وزملائه، وأرسلها الى (مى) ، وتحدث فيها عن نفسه فقال يوما : فاعذرى قلما حساسا غيورا طمعا ، يجرى الى ما يحب كالسيل المتدفق ، لا يبالي صادف بها أو اصطلم في دعه ، أو حبس في حيز ، انه لا يعن الا ما يحب من غير أن ينكر ، ليس له عذر الا في صدقه ، وكفى بالصدق عاذرا وكفى بالصدق شفيعا .

وفي ذات يوم ضاق لطفى السيد ، بقيود المجتمع التى تكبل عاطفته وتكتم مشاعره فقال ، بعد أن ضعف قليلا أمام حبه لى :

اجتأية منى أن اتحدث بهذه النغمة السابقة الا أن للأرواح ايضاغذاء. تتنزل عليها من مكان اسمى من مكائنها العادى ، وهذه تأخذها حين تتقابل جانبيتها ، لعل ذلك هو سر السعادة الانسانية التى يلمسها الناس فلا يعرفون طرفها .

ثم ينفجر فيقول : القيود ! الاصطلاح ! انى كاسرها وملق بها عنى
لاقول ماذا ؟ لا شئ : بل لاقول انه لا ذنب على أن صرحت بانى اليوم
سعيد وربما كتبته بعد اليوم وهذا ما لا اعرفه .

وهكذا أثارت مى ، فى قلوب ونفوس كل من التف حولها ، ودار فى فلكها
من الرجال شيوخا وكهولا ، لواعج من الشوق والحب ، كتموه جميعا ،
وخفوه وبعضهم مات به ولم ينطق لان (مى) استطاعت أن
تلتزمهم حدود الصمت ، وكلفت نفسها من الحرص والترفع ، ما دفعت آخر
العمر ثمنه غاليا من سعادتها ، فاجتمعت عليها الاوهام والمخاوف ، ولم ينفذ
فى علاج هذه الآلام ، لا طب ولا طبيب .

رحم الله (مى) ، وحفظ أدبها وصورتها المجللة بالمثالية والحرمان ،
نموذجاً انسانيا رفيعا ، وصورة للمعاناة الانسانية ، ذاهبة فى الترفع والصبر
الى اقصى الحدود .

اقرا لهؤلاء

فى العدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. السعيد بدوى
عبد الحميد ابراهيم	حسين مروه
محمود حنفى كساب	

عد الطاسة

خيرى شلبى

كنا جلوسا على المقهى فى منتصف الدحديرة والمزاج فل — المقهى ملقف هواء وبشر من كل نوع تتخيله أو لا تتخيله . فالدحديرة العجيبة يصب فيها أربع فتحات فى جهات ما بجوار الدحديرة أو حوالها . وفى الدحديرة سوق الحى ، بعربات خضرواته وحشوده من النساء اللآتى يشكن مظاهرة غوغائية قائمة لا تنفض لحظة من نهار ، ثم أن الدحديرة تقود الى الشارع العمومى حيث محطة الانتوبيس . والمقهى حافلة بالترايبزات تطرح موائدها وكراسيها فى قلب الشارع منافسه ومزاحمة لعربات الخضر ، ووفود المارة سيل متكف لا يكف عن التدافع فى جماعات متنافرة متناحرة متكلفة مع ذلك ، والسيارات المرسيدس والبيجو والفورد التى يقودها الواد بليه السمكرى والواد سيد خرابه الحرامى والمعلم حنطور تاجر المخدرات والافندية العائنون مثلنا من الاعارات والعقود طويلة الاجل والمهربون وتجار العملة والتكسجية .. تشق لنفسها — بكل هدوء خرافى — طريقا بين جدران البشر والارائك والاشياء — وولدان المقهى يتنافزون كالنصور الجارحة بأيديهم صوانى حافلة بكواب ملآنة ونار جيلات وجوز ومصافى نار متوهجة وأطباق أو خشبات مليئة بأحجار الجوزة المرصومة بالحخان المعسل ، فلا تتعطل سيارة عن الزحف ولا تكف امرأة عن مناصرة بائع ولا يهبط ميزان عن قدره ولا تقع من الجرسون قطعة نار .

حتى نحن وقد انتقلنا من « السطل » الى عوالم اخرى خاصة بنا ، اعطينا شرفات وهيبة ورحنا نتفرج على دفق الحياة والتناقضات كلها فى بوتقة واحدة كهذه ، غير مباليين باننا جزء غير منفصل عن هذه التناقضات الخارقة — حتى ليوسع الواحد منا طريقا للسيارة بأن يتزحزح بالكرسى أو يقف موسعا فيها هو ممسك ببوصة الجوزة يشفط النفس ، فالعجيب أن كل شئ عند الكيف قد يقبل التأجيل لبرهة وجيزة الا توليع الحجر — ربما لشدة احساسه بأنه قد دفع فيه دم قلبه وبعضا من رفاهية ابنائه المسكين ، أو ربما قد دفع فيه قيمة برشوة تتأاضاها أو هدية ثبينة قبلها عن طيب خاطر ..

ولدان المقهى يعرفون اننا أخوة اصدقائهم سكان الحارة المجاورة الذين هم زبائن اصلاء ووجوه لوامع في ليالى المقهى ، ويتعشمون في بتشيش سخى في نهاية المساء ولذا فهم يخدموننا باخلاص حقيقي ، لا يتركونا لحظة، صوانى حجارة المعسل ترفع من امامنا محترقة لتستبدل في الحال بغيرها جديدة ، والجوزة تتغير كل عشر حجارة على الاكثر ، ويضعون فيها بدلا من الماء قطع ثلج ، فنحن عيال عتالة في الشرب ، نجوم قدامى قبل أن تستغرقنا فكرة السفر الى حيث توجد الاموال ، يشرب الواحد منا خمسين حجرا وحده ، صدر رد ، حتى يكح جيدا ، ويطرد عن صدره أطنان البلغم المتراكم من الامس والاماسى السابقة ، بعدها يسلك ويستطيع الشد كما ينبغي ، وتنفث شهيته للشرب ، فيطبق في خمسين حجر آخرين . ايامها كان قرش الحشيش الهيو لا يزيد ثمنه عن ثلاث جنيهات ومرتب الواحد منا في وظيفته الحكومية — اذ كل الوظائف كانت حكومية — يساوى ست قروش في الشهر على الاكثر ، وثمان حريقها اذا كان متخرجا في الجامعة او احد المعاهد الفنية العليا . كان يزاملنا في الشرب رجال من كبار الموظفين والاساتذة وكنا نحن اصحاب الربع قرش والتمنايه نحسدهم لان مرتب الواحد منهم يساوى اوقية او اثنتين ومع ذلك كانوا احيانا كثيرة يطمعون في أن نجاملهم بحجرين معتبرين مما معنا ، ولم نكن نبخل ، بل كنا ننال شرفا يستحق أن نكون قده ، فنحن حشاشون اصحاب كيف ، والعمامة في بلادنا برغعون النقط الست عن الحرفين المتشابهين فيصبح اللفظ معنى بأنه حسيس، وما دينا كلنا محتاجين لعدل الطاسة فلنكن كلنا .. ذلك الحسيس . مع اننا في الاصل ربما كنا أبخل من كلبة يزيد النى لم اتشرف بعد بمعرفتها شخصا ..

الآن اصبح ثمن القرش خمسين جنيها ، قد نجده بعشرين مثلا او بأقل ، انما الحشيش الذى يستحق أن نشربه لا يقل ثمنه عن خمسين . هكذا يفهم اخوتنا الذين يحتفلون بنا طوال مدة اقامتنا في الاجازة ، ولهذا فقد اشترؤا أغلى صنف من ولد يقف على حديرة مشابهة في حى الدرب الاحمر ذى شهرة عريضة يعرفه القاصى والدانى . زميلنا الولد مخبر يده مبروكه يرص القرش مائة حجر حلوين . وكلنا جدعان بالصلاة على النبى والغربة لم تستفد قوانا بعد وأن كانت قد انقصت من بهجتنا كثيرا بل كثيرا جدا ، اذ أننا قد اصبحنا نملك كل شئ ونفعل كل ما كنا نلطم به ولكن احدا منا لا يستمتع ابدا . هكذا نصرح لانفسنا كلما أنسلطنا واحطو كلالنا واضاعت وجوهنا ، لكن الحديث لا يصير جدا ابدا ، اذ ينظر الواحد منا الى المتحدث نظرة ذات معنى ويقول : « عندما تنتهى من بناء العمارة الثالثة أرح نفسك وارحل الى الريف ولو أنه لم يعد في مصر ريف » ، فمرد الساخط البادئ بالسخط قائلا : « بل نرى .. وعندما تشبع انت من شراء الاراضى التى تهوى تكديسها ليوم معلوم... الخ. » وهكذا تنعطف الى الضحك بصوت عال جدا،

ونخلق نكات صاخبة ، ونتشوق لفرح ملء الصخب ، ويكاد صياحنا يعلو على صخب الدحديرة ، ويصعب على من يرانا أن يحدد ما إذا كنا نتعارك أم ، نتضاك . تغمرنا بهجة لا ندري أن كانت حقيقية أم طارئة مؤقتة ولكنها ذات وجود طاع ، تجعل الواحد منا يتسامح الى أقصى حد ، ربما الى حد البله ، تجعل الواد مخبر يدخل على الولد الجرسون بحجر يولعه من نفسه ، تجعل الباشمهندس حوده يمسي على الشلل المجاورة بعشرات الحجارة رغم أن تكاليف الحجر الواحد قد تصل الى خمسين قرشا لكن سييك انت الجدع جدع ، تجعل حسن ابو على خادم الامير يوزع كروته الخاصة على الذين تم التعارف عليهم في المقهى ومصادقتهن في الحال ، وقد كتب في الكارت : « الشيخ حسن » على اعتبار انه في معية الامير وكل من في معية الامير يصبح شيخا ذى ابهة ، يقوم هو ليدفع الحساب ، يدفع خمس جنيهات بقشيشا للولد الصبى ، وأخرى لمن سقانا ، وثلاثة لمن جرى في الجيء بالطلع ، ثم يتصنع انه هم بالنهوض ، لكنه يتهم قليلا ، ثم يطلب طاقم الختام الذى قد يبلغ خمسين حجرا متخمة بامضاءات الحشيش المبطة كالبريزة الفضية .. حيلة خبيثة يفعلها دائما ليجر غيره الى المحاسبة مثله ودفع البقشيش مثله ..

وكان الطاقم الاخير قد أوشك على الانتهاء ورعوسنا هي الاخرى قد انهكت من الارسال والاستقبال فانعطفنا جميعا نحو قليل من الهدوء سرعان ما آل الى صمت غريب كأننا كنا وحدنا مصدر الصخب المروع فى الكون . ولم تكن أرضية الأصوات المترسبة فى قاع الشارع قد بدأت تنصاعد لتحل محل صخبنا حين أنشق الصمت الكاذب نجاة عن صرخة تمزعت لها نياط قلب الشارع برمته ، صرخة أحدثت لأول مرة ذلك الخلل الذى لم تستطع كثافة أحداثه فى هذا التوازن العجيب ، لأول مرة اضطرب الميزان فى أيدي الباعة ، وضربت سيدات صدورهن من الخضة ، والتوت الأعناق كلها فى اتجاه الصرخة وقد تحول الشارع والدحديرة الى وجه مكشّر غاضب يتوجس ويبحث عن طفلة فرمتها سيارة أو ذبحتها سكين غادرة ، فما وجدوا سوى طفلة اتبعت صرختها بالبكاء المتواصل فى خوف مروع فيما أخذت تدبب فى الأرض بقدميها ، وتطلق زئيرا حادا يثير الفجيعة فى القلوب ، وتلتفت حوالىها فى ذعر كأنها تستنجد بقوة عظمى لتنتقذها من خطر داهم . اقترب منها البعض ثم عادوا ضاحكين يهزأون ويشوحن بأيديهم فى فروغ بال والبعض منهم صار يلعنها ويسبب ديك الذين خلفوها لانهم لو ربوها جيدا ما أفزعت كل هؤلاء الناس لسبب تافه جدا كهذا ..

وكانت الطفلة لاتزال تبكى فى مريحة . وكانت الطالبة الساخنة
التي اشتدت فيها ببريزة قول محبس قد وقعت منها على الأرض وانطلق
القول يعاتق التراب والأوحال ، ماتدلقت وراءه صارخة بككية ، ثم إن
جباة كانت مقبلة لا تلوى على شيء فداست فوق حفنة القول وأخذت فى
أقدامها ما أخذت ، فارتفعت الطفلة وأعادت صرختها ، فالتبرى أكثر من صوت
يلعنها ويسبب ديك أمها ، وبعضهم شخط فيها مهددا أياها برمي الصنجة
فى وجهها إن لم تكف وتكتسح . لحظتها مرت سيارة أنيقة تتهاذى لا تلوى
فى الأخرى على شيء نسحقت ما تبقى من القول ومضت ، وأشدت نحيب
الطفلة وقد تضامف خوفها من الناس وراحت تحاول كتمان بكائها مفتتقش .
وكانت تخطس النظر مذمورة هنا وهناك وهى تنحنى على الأرض ، وفى
هدوء الفلاسفة وبراءة الملائكة راحت ببديها الصغيرتين الطويتين تجمع ما
تبقى على الأرض من عجينة طينية مشبعة برائحة القول الساخن الطازج ،
وتعيدها الى الطالبة ، ثم تمضى متعثرة لتغيب فى الزحام .

نظرنا الى بعضنا فى بلاءة ، و ... بلينا .



نثر وقصائد لانا أضماتوفا

ترجمة : كابل القليوبي

لانا أضماتوفا (١٨٨٩ - ١٩٦٦) ، واحدة من أكبر الشعراء المضمين الذين عاشوا مرحلتى « الأدب الروسى » ، ثم « الأدب السوفيتى » ، اختبرت قلمها فى مختلف المدارس الأدبية ، وأصدرت أول دواوينها الشعرية عام ١٩١٢ بعنوان « المساء » ، ويعدده وأصلت طريقها بلا توقف .

(١)

أحب ثلاثة أشياء فى الدنيا كلها :
غناء الكنائس ، والطواويس البيضاء ،
وخريطة مهترأة لأمريكا ..
لكه ، ما عشق : لحظة بكاء الأطفال ،
وما عشق : العذاب الأثوى ،
ولا الشئى والحلوى .
أما أنا فكنت زوجته .

(١٩١٠)

(٢)

أنى أحيا كطير خشبى ،
فى سلاعة حائط ثبتت الى جدار ،
لا أحصد الطير فى الغابات ..
وأن عبلونى .. وقوقت .
أنه المعسر الذى لا تنفاه
ألا لأعدائك فقط .

(١٩١١)

(٣)

أتود أن تعرف كيف جرى ذلك ؟
» بقت الساعة الثالثة في المطعم ..
وحينما ودعته استنعت الى الدارين ..
ثم قالت بصعوبة : آه .. هذا كل شيء ،
لا .. لقد نسيت شيئاً ..
أنا أحبك ، أنا أحبتك ، منذ ذلك الزمن .
نعم .

(١٩١١)



الرائحة..

جار القبي الحلو

في ليلة العيد الكبير لا تنام وهكذا أبى الجزار ، وأنا التلميذ البس الجلاب والحقام المريض ، ويتدلى من وسطى « المستعد » وأكون فرحا لأن زياتن أبى يعطوننى العيدية : الشلن الورق والشلن الفضة والقرص المصولة بالسمن البلدى ، ويضحكون معى ويقولون : يا معلم .

في ليلة العيد تلك ، كنن الجو باردا والابخرة تخرج من الأنواء ، ولم تكن صلاة العيد قد بدأت ، وضمت يدى فى طوق جلببى وسرت وراء أبى الذى دخل فى حارة لأعرفها ، وقال لى بهمس : زيون جديد . ففرحت ، وجرى كلب البنا ، ثم وقف يهز ذيله .

حين خوط أبى على الباب فتحت سيده سميحة ومترهلة ، قال أبى : صباح الخير . فلم ترد ، وقالت بصوت عال : الجزار . وتركته ودخلت .

كنا فى آخر الليل وبدا النهار وكان مصباح كهربائى خافت بضاء بالداخل . تتحنن رجل كبير يرتدى ببجاليا وحول رقبته « كوفيه » كالحة اللسون ، وقال : تفضلوا . ثم تقدمنا . ومررنا بالمصالة ، وكنت رائحة عطنة . ضرب الرجل باب المنور برجله فزيق الباب الخشبى ، وانفتح ودخلنا . كان بالمنور احذية قديمة وبقايا طعام برائحة نتنه ، وخروف كبير يقف فى استككة وكان لا يكل فى تلك اللحظة ، وفروته كثيفة وجبيلة . انزل أبى « الكور » من على كتفه ، رايت من المنور السماء الرمادية وأحسست بالبرد .

اقترب أبى من الخروف ثم سحب من قرنيه وطرحه أرضا ومابا الخروف ، وقال أبى : بسم الله .. الله أكبر . ورايت ثلاثة أطفال

وسيتبين والرجل ذا « الكوفية » وشابا كبيرا . لم يلق أحد منهم تحية الصبح ، ووقفوا يترجون بوجوه صارمة صليته ، أخرج الرجل علبه سجائره وأشعل سيجارة ورى عود الكبريت بجوار قدم أبى تنالما ثم دس العلبه فى جيبه .

من باب المنفرة الوسطانية زحنت سيدة عجوز جدا حتى منتصف الصالة . كانت تزحف وهى جالسة على قطعة من ورق الكرتون المكافل المبلول ، وشميت الصنان ، بعد قليل سمعت وشى الوابور ، ثم انزلت السيدة البراد ، وأخذت تطلب بالمعلقة بصوت أحبه ، تحدثت بالمسبينة وزعت الشاى على اهل البيت ، ولم تعط لأبى أو لى .

كانت الصالة ذات طلاء باهت . وصور عديدة فوتوغرافية لاتلس لا يبتسون أيضا . بدأ النهار يسطح وبدأت أرى بوضوح وجوههم الجبهة ، كانوا متحلقين حولنا عندما شال أبى بقوة الخروف وعلقه فى « الجوز » وفتح بطنه فنزل « الكرش » كانوا متحلقين ولم يكلم أحد فيهم الآخر ، ورى الرجل سيجارته .

فحسبت بقتل الوقت ، ويلان أبى سيزعل ، لأن أبى الجزار يقرأ « الف ليلة » ويعرف أشياء هم لا يعرفونها .

فرغت لكواب الشاى ، ولقتها السيدة ، كانت الكسيحة تتفرج باهتمام وهى تستند على يديها ، وشميت الصنان .

حين تنتهى من ذبح الضحية فان المقابل يكون غروة الضيعة . وأنا سرررت لأن غروة الخروف كفيفة .

جذبت الغروة وخرجت من المتور . كان وجه أبى قد تغير — ليس من التعب — وسعوا لنا . ولم يقل أحد كل سنة وأتم طيبين .

اتقرب منى أبى ، ثم مد يده وأخذ الغروة . مررنا من الصالة التى شميت فيها الرائحة ، وعند الباب مد أبى يده بالغروة لصاحب الدار دى « الكوفية » وقال بهدوء :

— خذ الغروة .. ستكون مفيدة جدا للسيدة .

وكان أبى يشير برأسه على السيدة الكسيحة التى كانت تبص علينا باهتمام وهى مستندة على يديها .

الأفلام المصرية السائدة .. ودورها في تشكيل المجتمع في السبعينيات

(دراسة في الاحتطاط الثقافي)

سمير فريد

يندهش البعض عندما يجدون شابا مصرية يقول ما لنا وما يحدث في لبنان أو فلسطين ، ولا يدرك أن سقوط الدامور مثل سقوط قليوب ، وأن حصار بيروت مثل حصار القاهرة ، من الناحية العقلية والمادية وليس من الناحية الوجدانية أو العاطفية . كما يندهش البعض عندما يجدون مليونيرا مصرية يتهرب من دفع الضرائب ، ولا يعنيه أن يكون السوق المصري منظما ، أو أن يكون الجنيه المصري قويا . ويندهش نفر ثالث لدموية الحكومة المستمرة الى زيادة الانتاج ، وحديث الجميع عن ضرورة زيادة الانتاج باعتباره الحل الاساسي لاملاح الاقتصاد المصري ، ومع ذلك فالانتاج لا يزيد بالمعدلات التي تؤدي بالفعل الى الإصلاح .

والواقع أنه ليس هناك مجال للدهشة ، وأن كانت الدهشة هي أولى خطوات المعرفة . فالأفكار والقيم والسلوكيات السائدة في المجتمع المصري في الثمانينات ، والتي ذكرنا بعض منها على سبيل المثال هي نتيجة مباشرة لعملية « غسيل مخ » طويلة ومعقدة استمرت طوال السبعينيات وقصد بها اعداد العقل المصري من خلال مصادر الوعي المختلفة ، ليسلم بأن الاتفاق مع اسرائيل وامريكا خير من الاختلاف معها ، وأن الصناعة المصرية رديئة ولا أمل في اصلاحها ، وأن العلم وسيلة للحصول على المال فإذا توهم المال دون علم لم يعد للعلم قيمة ، وأن المال هو كل شيء فإذا توهم لا شيء بهم بعد ذلك .

وهناك ارتباط وثيق وكامل بين الاتفاق مع اسرائيل وامريكا وبين تشويه الصناعة المصرية ، واهداس قيمة العلم ، والاعلاء من قيمة المال ايا كان مصدره ، وبين عدم ارتفاع معدلات الانتاج والتهرب من الضرائب وعدم ادراك الآثار التي تنعكس على مصر من حرب مثل حرب لبنان . فالاتفاق مع اسرائيل وامريكا يتم بشروط اسرائيل وامريكا انتصارا لمنطلق القوة . ومادامت القوة غير العدل ، وما دام العدل يهزم أمام القوة ، فالصناعة المصرية تهزم أمام الصناعة الغربية « من صناعة السلاح الى صناعة المشروبات الغازية ، والعلوم يهزم أمام المال ، وعلى كل فرد أن ينجو بما له من هذا المجتمع ، ولا يصبح هناك مبرز لدفع الضرائب ، او للممل على زيادة الانتاج .

أن وعى الانسان المعاصر في أى دولة في العالم يتشكل من خلال مجموعة مصادر محددة هي معاهد التعليم من مدارس وجامعات ووسائل الاعلام من راديو وتلفزيون وصحافة وكتاب ومسرح وسينما وموسيقى واغاني . وقد تم غسيل مخ الانسان المصرى في العقد الماضى من خلال هذه المعاهد التطبيعية والوسائل الاعلامية ، ومن البديهي أن العملية المضادة لابد أن تتم عبر هذه المعاهد التطبيعية والوسائل الاعلامية أيضا .

ولأن هذه المعاهد التطبيعية والوسائل الاعلامية تخضع للحكومة بدرجات متفاوتة ، ولأنها تهدف جميعا الى صناعة انسان ينتمى الى الوطن ، ويشعر أن الشارع ملكا له ، وأنه يمثل الدولة ، ويمثله الدولة ، فلا بد أولا أن يقتنع بأن الحكومة نفسها تنتمى الى الوطن . ولا يمكن للانسان أن يقتنع بذلك وهو يرى الحكومة تتعامل بالدولار وليس بالجنيه المصرى وتعطى الامتيازات للأجانب وليس للمصريين ، ولا تتعامل بالمثل مع كل دول العالم في كل شيء ابتداء من إجراءات السفر الى الاستيراد والتصدير .

لا يمكن للانسان أن ينتمى الى الوطن في ظل القولتين الاستثنائية التي تجعل القبض عليه دون جريمة أمرا واردا في كل لحظة من لحظات الليل أو النهار ، ولا يمكن للانسان أن ينتمى الى الوطن وهو لا يشارك في صنع القرار السياسى ، والذي لا يتحقق الا من خلال حرية تكوين الاحزاب وحرية اصدار الصحف وحرية الاجتماع وحرية تنظيم المسيرات السلمية وحرية انتخاب رئيس الجمهورية وأعضاء البرلمان .

وتغيير سيطرة الحكومة ، يعنى بالضرورة تغيير سبلات التعليم والاعلام .

ان علينا ان ندرس جيدا لماذا يطلق الانسان المصرى من معرفة من الطفولة . الى الشيخوخة ، ومن الصباح الى المساء ، لماذا يتعلم الطفل في المدرسة ، والشاب في الجامعة ، ولماذا يقرأ المتعلمون من كتب وصحف ، ولماذا يشاهد الجميع متعلمين وأمين من السينما والمسرح والتلفزيون وقاعات عرض الرسم والنحت ، ولماذا يسمعون في الراديو وعلى شرائط الكسيت ، وسوف تؤدي هذه الدراسة الى نتيجة واحدة ، ان كل مصادر الومى هذه لا تعمل غير شيء واحد في مصر منذ حوالى عشر سنوات ، وهذا الشيء بالختصار هو تدمير العقل المصرى .

ثم نأتى بعد ذلك ونسائل لماذا كان الاغتيال هو الحل يوم ٦ اكتوبر ١٩٨١ ، وفي رحاب أكثر مؤسسات الدولة تنظيميا وانضباطا وأمعها تعبيرا عن الانتباه للوطن ، ولماذا أصبح جيل كامل من شبلب مصر على هذا الحال الذى نراه في اعضاء الجماعات الاسلامية . ان هذا الجيل ذاته هو الجيل الذى حارب في ٦ اكتوبر ١٩٧٣ بشجاعة اذهلت العدو واستشهد منه من استشهد وهو يعتقد ان مصر جديدة تولد على يديه ولكن هذا الجيل صدم صدمة كبرى اندح من صدمة جيلنا في حرب ١٩٦٧ ، فقد كان من الطبيعى ان تؤدي الهزيمة الى كارثة لم تتسع ، ولكن لم يكن من الطبيعى ان يؤدي النصر الى الكارثة التى وقعت .

كانت البداية هي المفهوم الجيد للوطن ، فالوطن هو مصر ، ومصر فوق الجميع ، لذاتها وبذاتها ، لا علاقة لها بين حولها من الدول عربية او غير عربية ، مثل شقة في عمارة لا يهتم سكانها الا بجدرانها ولا يفركون ان الماء مشترك بين كل الشقق ، وكذلك المجارى والكهرباء وان حريقا اذا شب سوف يلتهم كل العمارة ، وزلازلا اذا وقع سوف يدمر كل الشارع . والوطن ليس الأرض . ولا حتى الدولة ، ولا هو المواطن بل بالجميع وانما هو حقيقة مادية مجسدة في شخص الرئيس ، فهو مصر ، ومصر هو ، الاختلاف معه اختلاف مع مصر ، والخروج عن طاعته خيانة لمصر .

وبعد الوطن المجسد في فرد ، جاءت فكرة التبليد . فالانتباه الى الوطن ان تلك فيه (اريد من كل واحد من اولادى ان يمتلك شقيقته واريد من كل مهندس زراعى ان يمتلك قطعة ارض) . فبا كان على من لا يملك ومن لا امل لديه في ان يملك ، وهم بالقطع اغلبية عدد السكان في مصر ، الا ان يشعر بالغيرة من الوطن . وداخل كل انسان رغبت كثيرة بدائية ومنها الرغبة في الملكية ، ومهمة الحضارة الانسانية منذ وجد الانسان السيطرة على هذه الرغبات ، ثم جاء الدين لتقنين الحضارة ، وجعل الملك للمالك ولكن مهمة نظام الحكم في مصر في السبعينيات كانت اطلاق كل الرغبات البدائية لدى الانسان .

وبعد الوطن المجدد في شخص الرئيس ، والانتفاء الوطنى المجدد في الملكية ، جاءت الفكرة الثالثة ، وهى « العودة الى الأصول » . وليست الأصول هنا هى التراث العربى ، أو الإسلامى ، وإنما الأصل هو القبيلة بدلا من الدولة ، وكبير العائلة بدلا من رئيس الجمهورية ، وقانون العيب بدلا من قانون الجنائيات ، وشهيندر التجار بدلا من الفرقة التجارية وأخلاق القرية بدلا من أخلاق المدينة ، ومجلس الشورى بدلا من مجلس الشعب ، والزراعة بدلا من الصناعة ، ثم الإنسان الأول ، أو الفرد القوى فى « غلبة الحياة » الذى يفعل كل شئ وإمى شئ من أجل أن يبقى ويستمر .

والذهل أن يقترب كل هذا بالرغبة فى استيراد (أحدث ما وصل اليه العصر من تكنولوجيا) وكان استيراد السيارة ينقل من يعيش فى العصور الوسطى الى العصر الحديث بمجرد وصول السيارة الى لرضه . وأن يقترب كل هذا بالسماح بتعدد الأحزاب حتى تكون القبيلة المصرية مثل البريطانية بها يسار ويمين ووسط (اتنى لا اعتر بنصب رئيس الجمهورية وانها بلقب كبير العائلة) . والذهل أيضا أن يقترب كل هذا برفع شعار سيادة القانون بينما يعطى الصحنى المهاجر فى الخارج (منديل الأمان) على طريقة الف ليلة وليلة إذا عاد قبل يوم كذا ، ويلقى بالشيوخ المعارض (كالكلب) فى السجن . ويتم كل ذلك تحت شعار العلم والإيمان فى الوقت الذى أصبح فيه العلم مجرد وسيلة للحصول على شهادة ، والشهادة وسيلة للحصول على المال ، وأصبح فيه الدين وسيلة للصراع مع الاتحاد السوفيتى .

وبفكرة « العودة الى الأصول » اكتمل ثلاث الحكم المصرى فى السبعينيات . وليس هناك تناقض بين هذه الفكرة وبين فكرة الوطن المجدد فى شخص أو الانتفاء المجدد فى الملكية ، وإنما تتكامل الامكار الثلاث فى النهاية ، وهى الامكار التى عملت أجهزة التعليم والأعلام على التعبير عنها ، وتكرارها صباح مساء فى المدرسة والجامعة ، وفى البيت وفى الشارع فى دار العرض وفى دار المسرح ، وفى قاعات الفنون وقاعات الموسيقى حتى استطاعت أن تشوش عقل الإنسان فى مصر ، فوصل الى ما وصل اليه من بؤس فكرى وتخلف اقتصادى وعمق سياسى .



قد تبدو السطور السابقة مقدمة طويلة الى موضوعنا ، ولكن الواقع أنها الموضوع ذاته . فذلك هو القيم التى روجت لها الاكلام المصرية السائدة منذ بداية السبعينيات ، كصورة من صور التعبير عن النظام السياسى ، والطبقت التى يحجر عنها ويحصى مصالحها .

والبحث في الدلالات الاجتماعية للأفلام السائدة يعنى أن المستوى الفنى لهذه الأفلام لا يصبح معيار اختيار هذا الفيلم ، أو ذاك . بل أن الأفلام ذات المستوى الفنى الردىء ربما تكون لها دلالات اجتماعية أوضح من الأفلام ذات المستوى الفنى الرفيع ، والتي تعبر عادة عن الرؤى الذاتية لمبدعيها . وقد اخترنا خمسة أفلام لمخرج واحد هو حسين كمال للتدليل على دور السينما المصرية وأثرها في تشكيل قيم المجتمع في الفترة المذكورة وهذه الأفلام هى « إمبراطورية م » و « أنف وثلاث عيون » عام ١٩٧٢ ، و « ندى ودموعى وابتناسنى » عام ١٩٧٣ ، و « لا شيء يهم » عام ١٩٧٥ ، « احنا بتوع الاتوبيس » عام ١٩٧٩ .



يحدد صلتو فيلم « إمبراطورية م » موقفهم منذ المشهد الأول عندما تقول البطلة لزوجها انها تود انجاب عدة اطفال يبدأ اسم كل منهم بحرف «م» مثل محبت وممدوح ومنير ما عدا اسم « محبوبى » باعتبار أن هذا الاسم شائع في الطبقات الفقيرة .

ويوت الأب ، وتتولى الأم وحدها تربية اربعة اولاد وبنتين . ومن خلال مشاكل الأبناء مع الأم في كيفية ادارة البيت ، ومشاكلهم مع أنفسهم يبدو بوضوح أن الحديث يبدو عن مصر المعاصرة . وإن المقصود من حرف ال « م » في الفيلم وفي عنوانه « مصر » .

ان إمبراطورية « م » يعبر عن مشاكل المجتمع المصرى كما تتصورها الطبقة الحاكمة ، وي طرح الطول التي تتصورها هذه الطبقة لتلك المشاكل فنحن في فيلا من فيلات الزملاك الانيفية تملكها امرأة تعمل مديرة في وزارة التربية والتطعيم ، ولها من الأبناء ستة ، ومع ذلك فهذه الأسرة لا تواجه اية مشكلة من مشاكل المعيشة فالفيلا مليئة بالفازات والتليفونات الملونة ومائدة الطعام لا تخلو من الدجاج واللحوم ، ولكل ابن من الأبناء الستة حجرتة الخاصة وهوايته الخاصة .

ومع وجود مشكلة من مشاكل المعيشة ، لا يعنى أن هذه الاسر تعيش بلا مشاكل ، فهناك الصبى الذى يخن ، ويماكس الخاديات ، والفنانة التى تذهب الى شقة زميلها ، والاخرى التى تحب ولكنها ترفض أن ينصاع حبيبها لاسرته ، ثم هناك المشكلة الكبرى ، وهى مشكلة ادارة البيت هل تكون نلام السلطة المطلقة أم يشارك الأبناء لهم في السلطة عن طريق انتخابات حرة تجرى بين الجميع بما فيهم الخدم .

ينتصر الفيلم للمشاركة في السلطة ، وبالفعل يقيم الابناء حفلة راقصة ، ويدعون الخدم الى الرقص فيها ، وينتهي الحفل الى انتخا ب الأم بالأجاع ، ولا تلك هي أمام هذا الموقف الا ان ترفض الزواج ، من رجل الامال الذي يحبها . ويغض النظر من الطابع المباشر للحوار والابتناع الرتيب للفيلم ، فان مشاكل الابناء في هذا الفيلم ليست المشاكل الحقيقية التي يعانى منها ابناء مصر واعنى بهم الغالبية الساحقة من العمال والفلاحين والجنود والمختفين . كما ان طرح مشكلة الديكتاتورية والديمقراطية على هذا النحو ، والانتصار للديمقراطية التي يشارك فيها الخدم تعبى عن الفكر الرجمى للطبقة الحاكمة ، لان الديمقراطية الحقيقية لا تتحقق الا في المجتمع الذي لا يوجد فيه سادة ، وخدم ، والديمقراطية الحقيقية ليست هي انتخا ب الديكتاتور ، وانما هي نفى النظام الديكتاتورى ، ابا شخصية رجل الاعمال الذي يقول بالحرف « ما فيش في الشغل رأسمالية ولا اشتراكية » ويظل على ذلك بالتبادل التجارى بين الدول الاشتراكية والدول الرأسمالية فهو الذي يكتبل به التعبير عن ايديولوجية الفيلم .

وفي فيلم « انا وثلاث عيون » توافق امينه وهى من فتيات النوادى الخاصة على الزواج من شاب دمنهورى ثرى دون ان تحب قاتلة ان الحب ياتى بعد الزواج ومن خلال حديث هذا الشاب عن صديقه الدكتور هشام وهو طبيب ناجح يقضى ايامه بين العيادة والفنادق الكبرى تقرر امينة ان تترك الدمنهورى وتحب الدكتور .

وهذا ما يحدث بالفعل بعد مشهد طويل مفتعل تذهب فيه الى عيادة الدكتور هشام ، وتردد طويلا في خلع ملابسها امامه ، ومشهد آخر تقارن فيه بين الدمنهورى الذى ياكل بالصلبع « مثل الفلاحين » وبين الدكتور هشام الذى يذوب رقة .

وتفرض اسرة امينة عليها ان تتزوج من الشاب الدمنهورى ، ولكنها تهرب من دمنهور ، وعلى نحو مبتذل يحترق من شأن المرأة .. تطارد امينة الدكتور ، ولكنه يكون قد وضع انفه في العين الثانية نجوى . ويهشق الدكتور هشام نجوى ويقرر الزواج منها ، ولكنه يكتشف في اللحظة الاخيرة انها تماش رجل ثريا ، من اجل المال ، ويصرعه اسرتها ، وهكذا ينتقم القدر لامينة ، ويلقى الدون جوان جزاءه .

وتحاول امينة ان تحيا من جديد ، ولكنها تقع ضحية شاب يغتر بها بل ويقدمها الى اصحابه . وأخيرا نصل الى العين الثالثة وهى رحا ب التي تنتمى الى « الهيبز » ولا علاقة بين حلول هذا اللفظ في الفيلم ، وبين حلوله

في أوروبا وأمريكا ، فهو مجرد غطاء للدمارة . لذلك تنتهي الصلابة بين الدكتور هشام وبين رحاب بأن يصلحها على وجهها . وفي اللحظة الأخيرة نراه يتطلع حزينا إلى أمينة وقد تحولت إلى عاهرة محترقة .

وكل أبطال فيلم « دنى ودموعى وابستلنى » من رجال الأعمال : الأب الذى يخسر ثروته فيوافق على زواج ابنته من ابن رجل أعمال آخر ينقذه مقابل هذا الزواج ، ورغم الحب الذى يربط الفتاة وبين جارها وزميلها في الجامعة . الزوج الذى ينقذ الفتاة من ابن الأخ الذى يوافق على أن يكون عمه عشيقا لها ، ثم لا يلبث أن يقدمها إلى صاحب الشركة التى يعمل فيها . وأخيرا صاحب الشركة الذى يلبي كل طلباتها وأولها أن يكون والدها وكيله في القاهرة ، وأن يرسل عقدا لأخوها الصغير الذى تخرج من الجامعة ، ويفتح لها محلا لبيع الملابس .

وفي مشهد خاطف في النهاية تلتقى الفتاة بجيببها القديم بعد أن أنهى من دراسته ، وعندما يحاول أن يعيدها إليه ترفض ثقلة أن حبنا يجب أن يظل بعيدا عن الأرض .

إن نفس أحداث الفيلم رغم بدائيتها ورغم أنها لا تعدو اجترارا لمئات الأنامل الأخرى يمكن أن تكون أحداثا لفيلم ثورى بكل معنى الكلمة إذا تمت معالجتها على النقيض من معالجة حسين كمال . أى معالجة تستهدف فضح هذه الطبقة التى تدور في أساطلها وأدانتها، وكشف الثغرات التى ستؤدي إلى سقوطها . ولكن معالجة حسين كمال تقدم هذه الأحداث باعتبارها التى دارت وتدور وستدور دوما على هذه الأرض : أنه علم ثابت غير قابل للتغيير لا يملك الجمهور إلمامه غير دموعه .

وينتقل حسين كمال في هذا الفيلم بين مصر وسوريا ولبنان والمغرب ولكنه مثل أى مخرج استعماري أمريكي أو أوروبى لا يرى في سوريا غير رقصة الدبكة ، ولا يرى في لبنان غير صخرة الروشة ، ولا يرى في المغرب غير التعلبين في الأسواق الشعبية والرقصات التقليدية الملفقة الرديئة في مزارع الاقطاعيين ورجال الأعمال .

ولا شك أن حسين كمال أراد أن يطبق السهمال الذى أعلنه أحد رجال أعماله عنما قال : « أنا في مصر مصري وفي لبنان لبناني وفي سوريا سوري » معبرا عن طبيعة السهمال وإخلاقه أوضح تعبير .

ويصور فيلم « لا شيء بهم » حول ثلاث نماذج : الشاب الحالم محمد الذى لا يحاول الاقتراب من الواقع ، فيستغله اخته ، وتطلب منه زوجته

الطلاق وهي جاهل في الشهر التاسع . والشاب انتهازى توفيق الذي يعب بين اليمين واليسار حسب أهواء رئيس مجلس الإدارة . والشاب المثالي حلمى الذى يرفض الرشوة ، ويحاول أن يكون اشتراكيا ملتزما .

وبينما يكافئ الشاب الأمين بعضوية مجلس الإدارة بعد أن تهدم المصنع الذى رفض الموافقة على بناءه ، ينتظر الشاب الانتهازى رئيس مجلس الإدارة الجديد ليواصل لعبته معه ، ويعود الشاب الحلم الى زوجته بعد أن يدرك خطأه ، ويصبح كل شيء بالنسبة له بهم ، بعد أن كان لا شيء بهم غير الحرية والسعادة كما يقول .

أما محمد فنحن لا نصرف أين يعيش ، إذ نراه في قصر ملخر يقال مرة أنه في الهرم ، ومرة أخرى أنه في الفيوم ، وفي إحدى اللقطات نراه يدفع كل ما معه وما مع زوجته لبواب المسرح الذى يعملان فيه كمثلين ثم يعود الى قصره ، يأكل البيض والبطرمة والجبنه طعام الفقراء كما يتصور متابعو الأفلام السائدة . وفي النهاية يبقى الى الواقع بعد حادث مفتعل ينفذ فيه طفلا من الفرق على شاطئ الاسكندرية . أما توفيق فهو يخطب أئنة رئيس مجلس الإدارة الذى يكره « اللون الأحمر » ، ثم تنقطع صلة المترج بهذه العلاقة تايها ، ولا نعرف الى أى مصير انتهت ، ولا كيف كان مسارها . وهو يشتري كتاب رأس المال لكارل ماركس لى يتناقض رئيس مجلس الإدارة الجديد الذى يحب « اللون الأحمر » ويجمع في ذلك بين الاشتراكية وبين نائلة النادى الاهلى الصبراء على حد تعبير الفيلم .

وأما حلمى فمنتشر تارة أنه يعمل مع توفيق في نفس الشركة ونشعر تارة أخرى أنه يعمل في شركة أخرى . والسيناريو يعبر عن أمانته من خلال رفضه بناء مصنع بائتل من تكلفته الحقيقية حتى لا يسقط ، وهذا بدوره موقف مفتعل جدا ، فلا يعقل أن يوافق أحد المديرين على بناء مصنع بـ ١٦٠ ألف جنيه بمائة ألف فقط لمجرد أن تبدو الشركة رابحة ، إذ يكون على يقين أن المصنع سوف يسقط ، وليس من مصلحته بالطبع أن يسقط كما حدث في النهاية . وحلمى هذا ينقل الى أسوان ، ولكنه لا ينفذ النقل لا نرى كيف ؟ وهو يدخل في علاقة حب مع « مطلقة وحيدة » هي صورة لامرأة المراهقين حول المرأة « السهلة » التى توجد فجأة ، وتكون جاهزة ، وتنتظر الرجل على الباب حتى يعود في الليل .

وفي المقابل هناك نماذج أخرى بدت خرافية من شدة الافتعال وهي نموذج الشيوعى الاشتراكى أو الاشتراكى الشيوعى حسب نظرية الفيلم في عدم التفرقة بين الشيوعية والاشتراكية . فهو يعيش في قصر ملخر ويردد الشعارات كالبيفاه . ويتم كشهنة عندما يتقدم حلمى للزواج من أخته مرفوض

بسبب مرتبة البسيط . ونموذج الممثل الذي تتنافس أمثاله مع أحواله ، وسلوكه اليومي مع فكره ، وأصله الطبقي مع التزاماته ، نموذج موجود في مصر ، وفي كل بلد العالم . ولكن التعبير عنه لا يكون بهذه الظلطة غير المقنعة .

وأخيرا فيلم « احنا بتوع الاتوبيس » والذي يكشف عن موقفه من أول مشهد اذ يطرح من خلال الحوار مشاكل الحياة في مصر من انقطاع الكهرباء في المدن الى تعيين الخريجين في وظائف غير ملائمة لدراساتهم وكنيتها مشاكل الماضي عام ١٩٦٦ ، ولم يعد لها وجود في زمن عرض الفيلم عام ١٩٧٦ .

ومن خلال موقف مصطنع ، يتصور الموظف الطبيب مرزوق أفندى ان جاره المهندس الجيولوجي الذي يعمل في جمعية الرفق بالحيوان جابر عبد ربه يعمل بالمخبرات ، لجرد أنه نهره عندما طلب منه أن يخض صوت الموسيقى المنبعث من شقته ، فيخاف منه ، ويكون رد فعله أن يعلق على حوائط منزله مجموعة من أقوال الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ويقرأ فقرات من الميثاق بصوت عال ، ويستمع في الراديو الى برنامج « اكاذيب تكشفها حقائق » .

نقرأ على حوائط منزل مرزوق أفندى مثل « ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعمار » ، و « الرجل المناسب في المكان المناسب » ، ونستمع اليه وهو يقرأ من الميثاق فقرات عن معركة السويس عام ١٩٥٦ وعن نضال الشعب المصري عبر العصور ، وكما يسخر الفيلم من دخول الجامعة بالجموع الذي يحقق التكافؤ بين الجميع ، ومن التزام الدولة بتعيين الخريجين بدلا من البطالة ، يسخر من تلك الأقوال ، ومن المعاني العظيمة التي تعبر عنها تلك الفقرات .

ويعبر الفيلم عن مضمونه من خلال ترحيل مرزوق أفندى والمهندس جابر من قسم البوليس الى السجن الحربي مع مجموعة من المعتقلين السياسيين عام ١٩٦٦ ، رغم أنها دخلا القسم بسبب مشاجرة تافهة مع محصل تذاكر الاتوبيس عندما لم يجد معها « الفكة » الكافية لثن التذاكر ، ثم من خلال اصرار الضابط مدير المعتقل على انتزاع اعتراف منها بتوزيع منشورات معادية للنظام ، ومصرعهما في النهاية برصاص الحراس .

وهذه الحادثة كما تذكر عناوين الفيلم حادثة حقيقية رواها جلال الدين الحليمي في كتابه « حوار وراء الأسوار » واستوحى منها مؤلف الفيلم القصة والسيناريو والحوار . وكون هذه الحادثة حقيقية بالفعل لايعنى انها يمكن أن تصلح لعمل درامى ، وقد قال أرسطو في القرن الخامس قبل

الميلاد في كتابه « من الشعر » ان المستحيل المحتل خير من الممكن غير المحتل ، أى أن الشيء الذى لا يحدث فى الواقع ويحتمله الجمهور ، خير من الشيء الذى يحدث فى الواقع ولا يحتمله الجمهور ، أى لا يصنفه .

ومن الناحية السياسية فالادعاء بأن مثل هذه الحادثة كانت حادثة عادية عام ١٩٦٦ ادعاء كاذب ، واهداف للثمن الذى دفعه البعض من حياتهم فى سبيل مصر ديمقراطية حرة ومستقلة ، سواء من اليمين أو من اليسار . فليس مرزوق افندى والمهندس جابر وحدهما اللذين نراهما فى المعتقل دون ان يكون السبب نشاطهما السياسى ، وانما أغلب الشخصيات داخل هذا المعتقل .

وهكذا فالفيلم من حيث اراد ادانة السلطة الارهابية لا يدين هذه السلطة لانه يصورها وكتبتها سلطة بلهاء لا تعرف عدوها الحقيقى ولا يمكن ان تجتمع صفة الارهاب وصفة البلاءة فى وقت واحد . بل انه جعلها سلطة تبحث عن الشرعية ، عندما نرى أن الهدف الوحيد من التعذيب هو الحصول على توقيع المعتقلين ، ولا يمكن ان تجتمع صفة الارهاب وصفة الشرعية فى وقت واحد أيضا .

وكما يبدو هذا الموقف مصطنعا ، كذلك تبدو شخصيات الفيلم التى نراها داخل ذلك المعتقل . فالى جانب الطالب والميكانيكى اللذين لا يعرفان لماذا اعتقلا مثل بطلى الفيلم ، هناك ثلاث شخصيات تمثل على نحو كاريكاتورى ساذج ما يتصوره أصحاب الفيلم الاتجاهات السياسية فى مصر فى ذلك الحين : شيخ ملتقى يتحدث عن القرآن ، وشاب متشنج له عضلات بارزة يتحدث عن الدم والحقد ، وآخر ينادى بالحب والسلام ويصرخ بلبائات من شعره الركيك وهو يجلد بالسياط .

وربما لم يعرف تاريخ السينما شيئا كهذا من قبل : شاب يجلد بالسياط ومع ذلك يردد أبيات من قصائده الشعرية . والأغرب من ذلك هذا الشاب ذو العضلات الذى يبدو شامنا فى زملاءه المعتقلين ، ولكنه ليس معتقلا مظلم ، ويتعرض لنفس ما يمكن أن يتعرضوا له .

والأغرب من هذا وذاك الضابط بخير المعتقل الذى يستمتع بتمتع بتعذيب ضحاياه على نحو مرضى ، مما يجعله حالة فردية شاذة لا تؤدى الى ادانة السلطة الارهابية أيضا . فهو يهدف من وراء كل ما يفعله الى الحصول على ترقية ، مثل رئيسه الذى يهدف بدوره الى الترقية وارضاء السلطات . ويلقى

هذا الضابط مصرعه في النهاية على يد أحد الجلادين من أتباعه عندما يشبك مع مرزوق المندي والمهندس جابر بعد اعلانها الثورة عليه نتيجة مصرع الشاعر الشلب من جراء التعذيب .

وينتهي الفيلم بهزيمة الخلبس من يونيو عام ١٩٧٦ ، حيث نستمع الى جزء من خطاب تنحى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر من خلال ميكروفونات المعتقل ، مما يعبر بوضوح عن شجاعة صنّاع الفيلم في الكارثة التي حلت بالوطن . فهم يدمون المقترح من خلال القراءة السينمائية للمشاهد المعروضة على الشاشة الى استحصال هزيمة ذلك النظام الذي كان يحذب البشر لمجرد انهم تشاجروا مع محصل تذاكر الاتوبيس .

اقرأ في العدد القادم والأعداد التالية

لهؤلاء

محمد المزونى

همر نجم

عزت الطيرى

مسعود الكفراوى

محمود الوردانى

الحاوى ..

خىرى عبد الجواد

ولان الجوع (كافر) فقد مضفنا الملح وكان طو الطعم فلكنا حتى
نزفت احشاؤنا ديدانا زرقاء .

ولان الفقر نعمة كما قال اولوا الابر منا فقد حمدنا الله كثيرا وقبلنا
اكننا عرفانا .

ولان المرض يذهب السيئات فقد طلبنا المزيد حتى نضمن الجنة .

ولان الصبر مفتاح الفرج فقد صبرنا ورفعنا اكننا بالدعاء عسى ان
يستجيب الله نياخذ كل منا مفتاحه بعد طول صبر .

ولان حضارتنا تمتد في اغوار الزمن سبعة آلاف عام فقد جرينا
خلف الاهرامات وحملناها على اكتافنا مضحك العالم وهذا بالطبع جعلنا
سعداء لاجاب العالم بحضارتنا .

ونحن بالطبع نعرف قيمة حورس فقد بعناه بجنبيات كثيرة ..
وسكت بطوننا .

(١)

وعندما دخل الحوى قريتنا لأول مرة والتف حوله الناس قال لنا :
استطيع أن أخرج لكم من البيضة بقرة (عشر) قلنا هل تستطيع أن
تخرج لنا خيزا فمن جوى .. قال : أستطيع أن أجعلكم أغنياء ..
فصفتنا له كثيرا وانتظرنا خروج البقرة من البيضة .. وانتظرنا ن تطفئ
بطوننا ولكننا لمنا ونحن مسبق وننتظر . وعندما صحتنا نظرنا الى
اجسامنا واندھشنا فقد وجدنا اننا عرايا .. ومشي الحوى .

(٢)

قلنا : اذا جاء هذا الحوى مرة ثانية فلن نجعله يخرج من قريتنا
حيا وسنأخذ البيضة عليها نتمخض بقرة وخيزا .. ولكن جاء الحوى
يحمل عصا .. قال : أستطيع تحويل التراب الى ذهب بهذه العصا ..
تجميعنا حوله . قلنا : لئى كيف تستطيع تحويل التراب ذبا .. قال :
فلتصفقوا لى كثيرا وتباركوننى وتصبتوا فلما أستطيع تحويل التراب ذهابا ..
قلنا: انصبت فالصبت من ذهب وهذه حكمة بليغة نعرفها جيدا وصفتنا له
وباركناه وقلنا نشتري بالذهب قصورا ونشتري ملابس جديدة ..
تذكرنا اننا جوى قلنا نشتري خيزا .. وانتظرنا ونحن ننظر فى التراب
الذى سيكون ذبا .. ولكننا لمنا وعندما صحتنا نظر كل منا الى الآخر
ولم نجد افرعنا فقد اخذها الحوى وهرب .

(٣)

ولاننا اصبحنا بلا افرع فقد اقمنا اذا جاء الحوى ان نقطع
ذراعيه وقديه ايضا .. ولكن جاء الحوى يحمل زجاجة .. قلنا : سوف
نقتلك .. قال : لن تستطيعوا فلما حمل لكم اكسير الحياة . قلنا : انت
تضحك علينا .. قال : الا ترون هذه الزجاجة ؟ قلنا بلى .. قال : ان
ما بداخلها هو اكسير الحياة .. قلنا وما اكسير الحياة ؟ . قال : لن
تموتوا ابدا .. ستكونون خالدين . قلنا : ولكننا جوى .. قال : لن
تحسوا بالجوع .. فتجميعنا حوله وصفتنا له وباركناه . وقلنا : لن نجوع
بعد الان ولن نموت .. سنكون خالدين .. وانتظرنا ان نجرج اكسير
الحياة ولكننا لمنا وعندما صحتنا اصبحنا بلا سيقان فقد اخذها الحوى
وهرب ..

(٤)

قلنا اصبحنا عرايا .. فقدنا افرعنا .. هرب الحوى بسيفتنا ..
ونحن جوى .. ماذا تبقى لنا ؟ نظرنا الى نفوسنا فوجدنا ان عقولنا

ما زالت تعمل في رؤوسنا .. نسي أن يُلخِذها الحلوى .. منته .. لن يجيء
بعد اليوم لأنه نسي عقولنا .. سوف يخاف أن نبطلش به .

في اليوم التالي جاء الحلوى يحمل آلة عجيبة بين يديه قال : انها
سحرية .. قلنا : وما هي ؟ قال : يستطيع كل منكم أن يرى نفسه
فيها .. رأينا اناسا يتحركون .. كانت الرؤوس منكسة .. وسمعنا
اناسا يتكلمون .. قلنا : أنك حقا ساحر .. وكنا نريد قتلك .. قال :
ما جئت بهذا الهدية الا لائكم طيبون .. قلنا : فلندع له على حسن ظننه
بنا ونشكر الله على نعمته التي اختصنا بها دون القرى .. قلنا : ولماذا
جوعى .. بطوننا خاوية .. أمعاؤنا كانت تذوب .. قال : ستسوا
كل هذا الآن .. لن تحصوا بالجوع .. سيبنى كل منكم قصرا .. وستخرج
بقرة من البيضة .. سيتحول التراب ذهبا .. فقط اجلسوا لتشاهدوا ..
قلنا لنكن عبادا شاكرين فقد انعم الله علينا وعوض صبرنا خيرا بهذا
الرجل الصالح .



في الصباح نظرنا فلم نجد الحلوى ونظرنا فلم نجد آلهة السحرية ..
عندئذ شعرنا أننا جوعى .. لأننا لم نكن قد نمنا بعد .



ريج الشمال

رجب الصاوي

طحول النهار سهران
 ميت وعارف كل حاجة
 ميت سذاجه
 والدنيا تستظرنى من غير انتظار
 والإنهيار لا يد يسمعى
 لما الوطن ييقنى للموت البطيء
 الدم بيمسارع شرايينى
 وكاته داخل فى قزاز غدار
 وإن قلت مش فاهم ..
 الريح بتثينى وتلاتى مفار
 وكاتها غريبان معديه
 غريان بتوهب للبشر حريه
 والضلمه تتحرك من الفوانيس
 وأصوت فطيس ..
 لكى عارف كل حالجه .



أسبانيا .. يا أسبانيا
يا رحلتين بيعدوا في ثانيه
نيرودا بيهوت من لحظه لاثانيه
وأنا باموت وياه
ومعذباتي الحياه
مع كل حلم بتكثر المصاه
ويبهرب الضوء اللي باتتناه
قرص السما شابيك بلا آخر
ضالقت بالحزان البواخر
اشجار بتطرح خناجر
نيرودا بيعاقر ..
وييعرف السر اللي في حزنها
مطر بينزل م السما دهوى
مطر همجى ..
ويقطع الخط اللي بين الصرخه والامال
كاته هيكل قصيده .. موت اجيال
سنتين وأنا بالحلم بتنهيده
وشرق غرب الريح بتحدفنى
في شرق غرب التلال البعيده
لسه المسافات اللي بينك وبينى
مستظره تتسدينى
توهبلى دينى
لسه بواقى الشمع ع المكتب
عناقيد شيطان يمتد بيها الزمن
انجيل باصحاخه الطويل
كانت خطيئة بريئة
والمستحيل في جسمى يتخشب
كرسى الملوك بيخاف من المصطبة
ولسه ما زال ..
نيرودا في قرطبه ..
بيتمغذب .

مروق

سهام بيومي

قال لي : كان لابد أن أحاول .. أن أنسى كل شيء ، عندما أعود بالذاكرة أرى أن ما حدث كان وشيكا منذ البداية .

كانت العربة تقطع الطريق الموازي للنهر ، وكانت الأضواء البعيدة تنعكس على صفحة المياه صانعة مع حركة الموج البطيئة مزيجا متداخلا من الألوان .

قال : كنت أحبها ، وقتها لم أتصور أن ما حدث كان يمكن أن يحدث .

كان ذراعه ممتدا على مسند المقعد خلف كتفي . نظر الى أصابعي وهي تحيط بالحلقة الذهبية حول أصبع اليد الأخرى .

قال : نسينا أن نكتب اسمينا والتاريخ ، كنا متعجلين ونسينا أن نكتب اسمينا .

كانت العربة تسرع حيناً .. وتبطئ حيناً ، وكنت أود في تلك اللحظة لو أغادرها . أسير بجوار النهر . أسير . أتوقف قليلا ، أسلم وجهي لتيار الهواء الرطب المتدافع .. أعلو السمر .. أسرع الخطى .. أجرى .. أخلع حذائي وأجرى .. أنزع الإيشارب .. أنزع القلائد المحيطة بعنقي .. أنزع ثيابي .. أجرى .. أجرى .

وكان يقول : أنا أحبك ، لا يمكن أن أكون قد أحببتها رغم ما سببه ذلك لى . لا أخفى عليك .. عندما تمررت خفت أن ينكر ما حدث .. لن يحدث ثانية .. اليس كذلك ، لن يحدث أبدا .. هاه ..

كان صوته يستحيل همسا خافتا وتلك التماوجات التى تشمل وجهه ويده تضغط على كفى .

توقفت العربة .. نزلنا منها . سرنا صامتين . توقفنا أمام السور الحجرى للنهر واطللنا على صفحة المياه .

قال : سنظل معا دائما .. دائما ، اليس كذلك .

معا دائما .

طارق ايضا كان يقول لكنه رحل .

شارع الجامعة بامتداده . اشجار النخيل الباسقة على جانبيه ..
الحدائق الرتيبة لساعة الجامعة . حديقة الاورمان بخضرتها الكثيفة .
الاسوار الحديدية لحديقة الحيوان . تمثال النهضة . النهر يقطع الطريق
عند نهائيه ... وطارق بجوارى .

قال : اننا سنرحل ، وقلت اننا سنبقى .. ولم يرى أحدا الآخر
منذ افترقنا .

كان بجوارى .. كان يقول دائما ، وقررنا ان نفترق .

اقترب منى . تناول يدي بين كفيه . لامست أصابعه الحلقة الذهبية
حول أصبعى ، قال متمتا : اسمعا والتاريخ .

العمى

فلاية شرارة

عينان محمقتان وباب موعد .. هذا ما أنكر من وجه أمى .. لماذا لا تعطنى قرشا من الخمس قروش التى تركها لى أبى قبل سفره ؟ أنا أعلم أنه يفعل ذلك كل أسبوع .. حقا أنا لا أراه اذ يأتى دائما بعد منتصف الليل .. بعد أن يكون قد غلبنى النعاس .. ويرحل دائما عند الفجر قبل استيقاظى ، وربما شعرت به مرة أو مرتين يقبلنى وأنا نائمة انتظره ، ويمر لى استغراتى فى النوم أنه سينتظر هذه المرة للصباح وانكاسل عن الانتباه ، ولكن عند استيقاظى أعلم أنه قد رحل ولا أرى من آثاره سوى ملابسه المتسخة التى أحضرها معه وهى على الجبل بعد أن قامت أمى بغسلها وبعض حبات الفلكة التى أحضرها لى من سفره .. منذ متى وأبى يسافر ؟ لا أنكر مثلما لا أنكر منذ متى ونحن فى هذا البيت الضيق المتسخ الطلاء الذى تدفع فيه أمى خمسة جنيهات فى الشهر رغم أنه لا يروق لصا ولا يروق لى أيضا .. اذ أن رفاقى يقصون عنه حكايات غريبة ويقولون أنه شيد على أرض مسكونة بالعفاريت وأن به عفاريت صغيرة تعشق اللعب مع الأطفال .. ورغم أن البيت يقع فى حارة ضيقة متكررة البلاط .. إلا أن زوار أمى يحصدونها اذ وجدت مسكنا فى هذه الظروف التى امت بمعظم المهجرين (كملا كان يطلق عليهم أصحاب البيت) أن يقطنوا خرابات أو معسكرات أعدت لهم خصيصا .. كان أبى يسافر أو بالأحرى كان مسافرا لا يستقر فى البيت وظننت أنه لا يأتى إلا لاحتضار الفلكة واعطائى القروش الخمسة .. وعندما أمتعت النظر الى عيني أمى فى ذلك المساء أدركت أن ذلك الباب لم يعد موعدا وأن هناك شيئا ما انتبهك هذا الباب أدركت بعده أن هذا الرجل الذى ظلمت أتصت الى خطواته وهو يقبلنى فى حلى القصير والذى لم ادع النوم بسرقتى أو يتحائل على من أراه ، وأنه كان يركب حنظلورا (مثلما كانت أمى تخبرنى عن أبى) توقف أمام البيت وحتى عندما ارتبعت عليه قبله لم يكن أبى وعندما تشبعت بثوب أمى ذلك الثوب الذى لم يكن يمثل بالنسبة لى سوى وسيلة ما للاحتباء من البرد أو الخوف عندما يداعبنى ذلك العفريت الصغير .. أدركت وللوهلة الأولى أن لون ثوب أمى أسود وأن ثوبها هذا اثنا وجد ليعتم ذلك البياض فى عينيها وليؤجل لى موعد انتظرك أمى .

الخروج من الثابت

د. سيد البحراوى

في مقدمة مجموعة دواوينه التى اصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ يقول صلاح جاهين : « عندما نشرت الطبعة الاولى لديوان (كلمة سلام) ظهر على غلافه بخط صغير تعبير (قصائد شعبية) ولكن منذ (عن القبر والطين) ظهرت عبارة (اشعار بالعامية المصرية) على كل دواوينه وعلى دواوين بقية الشعراء الذين اشتركوا بشكل او بآخر في خصائص واحدة . فكلهم بدأوا بالفصحى ، وانطلقوا من العاطفة الوطنية واتسعت آفاقهم الى الادب العالمى ، وحنلوا للفلكلور المصرى خاصة والعربى عامة نفس الاحترام ، واختاروا ان يكتبوا افكارهم فصحى بلفاظ عامية ، هذا هو اهم خصائصهم . في هذه الفترة يحدد صلاح جاهين .. بقعة وتركيز خصائص شعراء العامية المصرية المعاصرين ، كلهم بدأوا بالفصحى ، وانطلقوا من المصافة الوطنية ، ثم اتسعت آفاقهم الى الادب العالمى ، فاخترنا ان يكتبوا افكارا فصحى بلفاظ عامية ، وهذا هو اهم خصائصهم ، واخطرها في نفس الوقت على فنهم وعلى خصوصيتهم وتميزهم .

للعامية المصرية تراث طويل وممتد وتميز بوضوح عن التراث الفصحى هو تراث طويل وممتد تاريخيا ، وتميز بوضوح لانه ظل يحمل طوال تاريخه هوم الناس الحقيقية ويعبر عن آمالهم وآلامهم ، في وقت انزوى فيه التراث الفصحى في حنايا القصور وتحت اقدام الملوك والسلاطين . صحيح انه منذ النهضة الحديثة تيقظت الفصحى من سباتها الطويل لتشارك الناس حياتهم ، ومع ذلك ظل شعرها ملازما للقصور او السادة سواء في مرحلته الاحيائية او الرومانسية التى منازلت مبتدة في واقعا المعاصر بشكل واضح .

وصحيح ايضا ان بذور المدرسة الواقعية في الشعر العربى الفصحى حاولت ان تشترك — على نحو اعيق — في حياة البشر الحقيقيين والمظلومين ولكنها ظلت في الواقع تدور في اطار طبقة البرجوازية الصغيرة وتبر عنها سواء بالسلب او بالاجنب ، ولم نر في شعرائنا المعاصرين من حاول ان يصوغ — بعمق — حياة الكادحين من الفلاحين والعمال ، وظل المناضلون منهم يناضلون في حدود ضيقة ، حدود واقعهم الطبقي وتطلعاتهم الطبقية وحين نهضت حركة شعر العامية متواصلة مع التراث المصرى

• كتبت القصائد محل الدراسة في اقتره ما بين عامى ١٩٧٢ و١٩٧٣

المقدم مير قرون ، والذي كان يرمي التونسي تجهيما له وإفساء حوله ، ومستفيدة من انجازات الشعر العربي وخاصة حركة الشعر الحر ، حين نهضت هذه الحركة كان الأمل فيها ان تحافظ على النسبة الأساسية التي ميزت التراث الذي اعتنيت عليه : خروجه من قلب الواقع وتجسيده لجوهره وتصيلاته مجا ، ولكن هاتحن نواجه برائد الحركة — فيها يرى معظم الذين تحدثوا عن القضية — يضع كاهم حقيقة من خصائصها — انها اختلعت ان تكتب أفكارا مثقنة بالفاظ عالية ، وكان القضية لها تكن لديهم سوى البحث من حل أسهل للتعبير وليست انطلاقا من موقف مختلف ويميز من رؤية متميزة عن الرؤية التي تكتب من خلالها شعراء النضحي .

ولحسن الحظ ان هذه المقولة الجاهيلية ليست صحيحة على إطلاقها، فهناك من الشعراء الذين فخرهم او لم يذكروهم ، من خرج من هذا الإطار ليكتب تجاربه العالية النابعة من أرض الواقع وفي حدود هذا الواقع ، بلغة عالية ايضا ملتزمة بروح لغة الواقع سواء في تركيبها او صورها او موسيقاها .

غير ان المقولة — مع ذلك — تظل صحيحة كظاهرة في شعر العالمة المصرية ، الذي مازال يجسد الانفصال الحادث بين من يكتبونه — كمتقنين — خرجوا من جذورهم الحقيقية وبين هذه الجذور ، ويبدو ان هذه الظاهرة ستحيا بيننا طويلا ، ستظل حتى يقضى عليها من يكتب من أبناء العالمة الحقيقيين شعرا بالعالمة يجسد تجارب العالمة — الكادحين .

هذه الظاهرة ماثلة بوضوح في شعراء العالمة في اجيالهم المختلفة حتى الجيل الاخير منهم .

ومحمد كشيك — واحد من شعراء هذا الجيل الاخير . ورغم انه حاول ومازال يحاول بداب — ان يجد التواصل الحقيقي بينه وبين البشر الذين يعبر عنهم ويأمل لهم — ورغم انه نجح في احيان كثيرة في ان يجد تقاطعا لهذا التواصل ، الا انه يظل — شعره عالمة — واقعا في إطار الظاهرة السابق رصدنا ، هو وجيله ، وربما ليس من الجائفة ان نقول ان هذه الظاهرة ليست خاصة بهذا الجيل ، او بحركة الشعر العلمي ، ولكنها تتسع لتشمل كل متقني مصر وخاصة الذين لم يصلوا بعد الى ارضجنا الطريق الصحيح لحركتهم وتوظيف امكانياتهم الخصبة والثرية ، وهم كثيرون وظاهرة الانفصال بين الفكر المتقن واللغة العالمة في الشعر العالمة تؤدي الى مجموعة من العوائق التي تحول دون انتظام الجسد بين عناصر القصيدة المختلفة .

المائق الأساسي هو التداخل بين النضحي والعالمة . فبينما انت تقرأ بالعالمة وتفسر في سيقاها وفي جوهرها تفاهتك كلمة فصيحة تخرجك تماما من هذا السياق وتذكر عليك الجو وتتمك دون مواصلة التواصل مع القصيدة

منطقيا ونبلج هذا المائق بكثرة عند كل شعراء العامية
الذين اعرهم بلا استثناء ، فقط منهم من يحاول تطويع
مثل هذه الكلمات حتى تبدو غير عامية ، وبعضهم يحاول
ان يقلل منها قدر الامكن ولكنها تظل موجودة ، معبرة عن
بعد لا تحمله الكلمات العامية ولا تعبر عنه كثر من اثار
الثقافة المنزلة .

والدعوة هنا ليست الى اقامة الحدود الفارقة
الفاصلة بين الفصحى والعامية فهذا امر غير علمي ، لان
التداخل بينهما — عبر الصراع — قائم ومعروف ، ولكن
الدعوة دعوة الى اكتشاف اسرار العامية والفصوص في
اعماقها ، والكشف عن جوهرها ، وذلك لا ينلنى الا
بكتشاف الواقع ، والخوض في اعماقه ، والشك عن
جوهره .

ومحمد كشيك شاعر تقى بلا شك يحب الحياة
ويسعى لتغييرها الى ما هو افضل ، ولكن حول ما هو
الافضل ، وحول السبيل الى تحقيق هذا الافضل يبدأ
الحوار .

في قصيدة من اوائل قصائده ، يحدد كشيك ما يحلم به بيساطة شديدة
وبوضوح وفن :

ياحلم

(يا حلم بطفلة صغيرة بتضحك

وطفل سعيد ...

وايد حاتية تطيطب ع الجراح بالايدي ...

ياحلم يزهره بتبتسم للشمس

يوم العيد

ياحلم بيت

.... له شبلكين ع الشمس

... وجنينه ...

ياحلم بورده ... بنيه ... ويسمينه ...

ياحلم ... ماشوشى ف عبرى وش حزين ...

... وعيون حزينة ..

ياحلم بصلحب وى ...

... وصديق لمرى يبقى شط ومينا ..

ياحلم لكل الناس ...

بحب يسعدهم ... ويجمعهم لبعض ...

ياعلم ف يوم بالارضى ...
تمسح اسماها ... فى كل صبح جديد ...

ياعلم ... وياعلم ...

ياعلم بطفلة صغيرة بتضحك

... وطفل سعيد ...)

وفى هذه القصيدة لا يعدو كتيك الحلم الانسانى البسيط بالجمال
والحب والسعادة ، ليس له فقط ، ولكن أيضا لكل الناس .

وفى حدود هذا الحلم البسيط أخذ كتيك يغنى للحياة أغنيات بسيطة
يغنى للصباح :

(الصبح جه ، صباح الخير ، طلع الصباح ، سكة الصبح ، بسمة

العجر) .

ولكن بقدر بساطة هذا الحلم وهذا الأمل البسيط من الحياة ، كان
كتيك يسقط فى هوة الحزن العميق لأنه لا يرى حلمه هذا يتحقق مالا حرام
الجميلة لا تتحقق هكذا بسهولة ويسر ، ومن هنا واكب هذا الحلم الانسانى
الطيب والبسيط قصائد الحزن والضجر والملل والكآبة (يوم ميلادى) .

(وياقنى نفسى مع مرور السنوات

عمرى صغير بصحيح ...

لكنى حزين جدا كالأموات

يايس كعبدان القنى القاشفة ...

بمصور

كلاقطه الخائفة

كل ما احس فى قلبى بنفى سعيد ...

القاء بيموت ...

كل ما ببورق غصن فى ايامى

اشوفه يضيق)

وفى هذه الفترة يكتب « حطام العمر » « وكل يوم » « وقطر الرحيل »

وغيرها من القصائد .

غير أن كتيك لم يكن من الممكن أن يبقى فى اطار هذا الحلم البسيط
الذى لا يتحقق فيصاب بالحزن والكآبة ، فخرج منه الى علم اوسع وعالم
اوسع تحددت الى حد كبير معالمه وانحصرت ايضا الى حد كبير فى حدود
« مصر » .

ولأن مصر فى هذه المرحلة « الستينات » كانت فى واقع كتيك
السياسى والشعرى معا مصر معمة بمداحة ، تشمل النيل والصحراء
والخضرة والطبيعة بوجه عام ، وتشمل أيضا « الشعب » بفئاته الخمسة
المعروفة بتلك الفترة () . فقد قفزت مصر هذه التى تشمل الظالم والمظلوم
« التى يناضل كل شبر فيها وكل مواطن بلا حدود وبلا تميزات ضد العدو
الاسرائيلى والاستعمارى ، قفزت مصر ، لتصبح عالم .

كشيك الاساسى ، بحكم المرحلة التاريخية التى عاشها جيله وبحكم تركت الشعر العلمى وخاصة عند نؤاد حداد الذى يوجب به كشيك كل الاعجاب . وصار شعر كشيك كله (اغنية لمصر) وصار كشيك متوحدا مع مصر ، توحدا مثاليا ، لا يدرك عناصر الصراع فيها ، ولكنه أنتقل من مرحلة « الحلم البسيط » الى مرحلة « الحلم مصر » حاملا معه بعض سماتها البسيطة والتى تعيش الى حد ما — على السطح — يقول كشيك فى « على الربابة » ص ٢٨ من (اغنية مصر) .

يا مصر دانتى اللقمة والجلابية
وانتى العزيزة فى روحنا متممية
يا لى الدور فى تلسوينا متخييه
وانتى اللى دايها عاقلة بنت اصول
عاقلة وكريه ... وحلو ... متريه

* * *

حبك ملك عقلى وكل كىلى
نومى وقوى وغفوتى ومسحباتى
احسنت حبك من زمان يا جبيلة
ولا فرك اتنى فى شيء يكون اجمالى
ويقول فى قصيدة « اغنية لمصر » فى نفس الديوان : ص ٩٥
حيبتك : —

وجوه ضلوعى حطبتك
وبين الحفن والاحناق
وداريتك

واسد اللى — روى بيغلبنى
اتبت فى عروق روحك
والهم الهم فى جسمك
على هوى

يدوب هوى ما بين لحمك
وبين لحمى

واخشى بروحى جواكى
انور فيكى من نفسى
الايقى

والقسلكى

وفى هذه المرحلة يكتب كشيك من « الشعب » ويكتب من الصبال وعن الفلاحين ، برؤية لا تختلف كثيرا من تلك التى تجسد الفلاح على عيشته البسيطة المرتاحة ، ولكن سرعان ما تختلط هذه المرحلة بمرحلة اقرب الى ان تكون مرحلة الحلم الثورى ، وذلك حين يلتقى كشيك بالحركة الطلابية فى الجامعة ويشارك فيها بقصائده المنشورات المعلقة على الحوائط تطلق ، زغاريد الدم :

الحرس واقفين ... صفوف
 والتلازمة ... بالآلوف ...
 مطوفين ... متجمعين ...
 القينات ... ويا القين ...
 والقين ويا ... القينات ...
 العلم رافعا ... مات ...
 والتهافت ... يعطى ... التهافت
 الحرس عامله التفاف
 والصراخ والضرب قايم
 والمضام هشه ... ونحيفه ...
 الكلاب واقفين صفوف
 والتلازمة بالآلوف ...
 الطريق مسدود ملغم
 والمسيرة سكة طالعة ...
 الصريح ... يهبط ... ويملا ...
 مصر تعلى ... مصر توطى ...
 والتلازمة هناك ... محاطه
 بالبنادق ... والرصاص ...
 والمباحث ... والخلاص
 الضاجر ... لهه ... فضه ...
 بس عايشه فيها ... نبضه ...
 نبضه عايشه ... لهه حره ...
 * * *
 كينات طموا الشعور ..
 والدماء ... فطت ... بهور ...
 مصر ... هبت ...
 ... مصر قايت ...
 مصر صحت ... مصر فالت ...
 والسفنلكى
 جوده تفتحت
 جوده تفتحت فى المروق ...
 والمضام هشه ... ونحيفه
 والايدين بفسه وضمينه
 * * *
 سالوا فى العالى الزايات ...

الإنفاق طرقت ...
 والصراخ على الحفريات ...
 والتسوارع فيها نلس ...
 الألم على الأرض سليل ...
 البوا مضى البنات ...
 دمهم سأل ع المرائيل ...
 نشفوا دم الولاد ...
 دم مصر على القرباب ...
 دم مصر على القرباب ...

ويكتب « شهادة على شاهد الشهيد شهدى عطية الشافى » ،
 ويكتب « فوق الرصيف » ... الخ . انها مرحلة من الالتزام والثورية في
 شعر كتيك غير انها حلت معها ايضا وبسرعة ثنائيتة القديمة الحلم
 والحزن ، كتهما وجهان لحياته فيكتب « الجفاف والزلال واشراقات » .

تحل هذه المرحلة دعوة للتناؤل ، ولكنها تعود الى الاحباط في ظل
 الملل والشجر ، والقرف المبرر احيانا وغير المبرر في احيان اخرى من المنقنين
 ومن كلامهم الكثير والمارغ والذي لا يقدم له ما ظل يبحث عنه وما وجد
 في فترته الجامعية ، ثم انتدده بعد خروج منها واقعا في دائرة من الضلالية
 تصيرة النظر لا ترى الا المباشر والظاهر .

الشمس طلعت نص اطلاله
 ونمضت تلقى
 هبت رياح امشير على وداني
 واني الفسيف
 ولا عدى هذا العام علينا الصيف
 وآدى الربيع ..
 .. قنابنا عدى وفات
 ولا لغضرت الشجرات
 ولا ظل عود الفخر ... يشق نبات
 لا لعبت الفوجنات
 لا نبضت الحليات
 ولا نهد ثقل قبصي ... وظل وبلان
 ولا قبله تلك حاجز الكتمان
 وآدى الصبليا خيوطها معقوده
 لا القامة مغروده
 ولا حتى طعم الضحك له معنى
 والفترة فوق الأرض ... مكتوبة ... الخ

أنا اتوهم أن رؤية محمد كشيك ملازال واقفة في أسرار هذه الضبابية
إلى حد كبير ، وأن كانت - في قصائد هذه المجموعة - تسمى جاهدة إلى
الخروج من تلبوت الضباب والعتالة كما سنرى .

وتصورى أن السر في ذلك راجع إلى ما سبق من تطور المفهوم الشايف
للحياة والعالم ، حاله هو على الأقل والذي يظل حالاً غلباً ، عالماً لا يدخل
إلى أعماق الواقع كما ينبغي لكى يكتشف قوانينه وتمتده ، ثم خط مسيره
التاريخى ، بنظرة شمولية . على الأقل بالنسبة للشعر . ولو اعتدنا على
قصائده التى يحول فيها أن يحدد نموه للشعر ووظيفته ، لبدا لنا هذا
الأمر بوضوح .

في قصيدة له بعنوان « الشعر » يقول :

الشعر رعشة روح ... في أجساد البشر

الشعر رنة وتر

الشعر رخة مطر

الشعر وثبؤة التنسيم للصبح

الشعر ورقة غصن في فروع الشجر

الشعر روح تسرى في دفء الطين

وجليود الحجر

الشعر جيرة نار ونور

الشعر بحر عقيق وبر

الشعر صوت التسعيب في وقت الخطر

الشعر فسوة للسلام

الشعر نار الحرب لما تسلم

الشعر برد وصيف وحر

الشعر خمير

الشعر شر

... ..

الشعر بمنظر الحياة ...

مطبوعة في الوجدان صور

وفي هذه القصيدة تختلط المفاهيم حول الشعر غير أن الأساس فيه هو
الوظيفة التعبيرية الرومانسية للشعر وأن اخذت شعارات متعددة . وفي
نفس الوقت تقريباً يهاجم كشيك الشعراء الرومانسيين .

الشاعر الذى كان

من ذا الذى كان يبنى ... كان يلها كان

من روعة الاتجم

الصهد طالع يشوى ... الأقران

من ذا اللى كا يابا ... كان
 شاعر رهيف الحسى والوجدان
 ييفنى القبره
 ييفنى للشجره
 ونسى فى يوم ... ان فى مكان ... انسان
 ييفنت الصخرة
 بيعاتى م المسخره
 نلهم كنود الارض فى الاجران
 مع انه هو اللى بلى
 .. كل الماتى وشيد الينيان
 ويعود فى تصيده « يا شعر » ص ٥٠ من (اغنية لمر) ليخاطب
 الشعر .

يا شعر يلا راعى
 يا مضمي ونخاعى
 يا ايدى يافاسى
 يا نبض احساسى
 ياهم ليل وصباح
 علمتى الاطراح
 والقلب نازف دم

* * *

يا شعر ياشادى
 يا غنوتى وزادى
 يا نور ضيا عينى
 يا ملتى ودينى
 على حين تودينى
 ملتى ولا اهتم

* * *

يا شعر ياشلاى
 يلسيفى ورماحى
 يبرز لكفاحى
 وقت العرق والدم
 يا شعر يلكمة
 يا حلوه يا مساله

* * *

يا رصاصه يا ملته
 يا قنبلة ... حارقه
 تهدم جدار الظلم
 يا شعر

ان الشمر عند كشيك غير محدد الوظيفة ، وقد يرجع هذا الى
الظلم المثالى الذى يتبنى كشيك ان يحقق بالشمر ، بحيث يصبح سلاحا
يحقق به حلمه فى القضاء على الظلم ، ولكن لان الشمر ليس سلاحا واضحا
وبهذه البساطة — فانه يرى :

التشعرا كثروا فى البلد

بقى عندنا منهم خزين

يكفى سنين

واتا قصدى — يعنى — بدال ما يلحقهم

عفن

والشمر يبقى بلا نين

لأجل المحافظة — اقترح —

الشمرء يتعبوا فى شون

فى تصاليد (الجسر) يحاول كشيك ان يتجاوز كثيرا من سلبات
المراحل السابقة والسريعة ، يحاول ان يخرج من التلبوت .

ومن الطبيعى ان ثمة عناصر تظل ثابتة ويدخل بعضها فى حيز التجاوز
وتتلى مشاكل جديدة تواكب المرحلة الجديدة .

لم يزل عالم كشيك محدودا فى اطار « مصر » . ولكن مصر الآن لم
تعد مصر الطبيعية والتوحدة واللاطبقة أصبح واضحا عند كشيك الآن ان
ثمة ظالم ومظلوم ، صحيح ان كشيك يحاول ان يجعل الظالم غير مصرى
فيجعله بائسا :

والبائس ع التكية مستفى ...

البائس مستفى ... ف عينه الجوع

بيضى لحم الطرى ...

واتقى الصيبة الجيلة ...

ولكن السمات التى يتصف بها هذا البائس والمواصفات التى تخلف
عملية « الاغتصاب » تردنا الى أنه بائس مصرى ايضا .

كشيك بدأ اذن — فى شمره — يدرك الصراع القائم على ارض
الواقع المصرى، ولكن ادراك هذا الصراع مازال ميكانيكا .. مازال كشيك
واقعا فى منطقة الابيض والاسود . صحيح انها أصبحت فى قصيدة واحدة
ولكنها مازالا قائمين منفصلين . كذلك لم يعد كشيك متوحدا مع مصر
أصبحت مصر الآن متحددة متميزة مستقلة عنه ، صحيح أنه مازالت تربطه
علاقة عاطفية ، ولكنها العلاقة التى تربط أى مواطن بوطنه نهى :

..... بها كان أينما
..... دى برضه من دنيا
..... بقلتها لسه حاططها فى صباي

وبالاضافة الى ان محتوى كلمة « مصر » قد تغير عند كشيك ، لم
تعد « مصر » فى قصائده مباشرة واضحة ، أصبحت مجسدة أصبحت رمزية ،
وصارت أشياء كثيرة رموزا لها وصارت هى أيضا رمزا لأشياء كثيرة .
والمح الأخير — القائم على أساليب الانجازات التى سبقته — ملج أساسى
وهمام باعتبارنا نتعامل مع الشعر أساسا ، وهو فى النهاية تجسيد وترميز
وليس مباشرة ودعائية .

ولو أننا حاولنا ان ندرك انجاز كشيك الحلى من خلال قصائد
(الجسر) الستة لما جاز لنا اعتبارها ستة ، فقط يمكن ان نعتبرها اربعة
قصائد : تحت الفانوس — الحلم — العشش — ثم القصائد الثلاثة الأخيرة
(من أسرار الرمل — الاغتصاب فى الفى والجسر) كلها قصيدة واحدة يمكن
تسميتها فعلا « دفن الحى » — كشمسية غير شعرية معتمدة على التراث
الشعبى أيضا .

فى « تحت الفانوس » تتجسد — كاملة — ملامح عالم كشيك القديم ،
ولكنها (ملبوسة) — ومصوغة بطريقة مختلفة ، تعطى إشارة ملبوسة الى
تغير حقيقى فى هذا العالم .

هنا الحلم والحزن ، ولكنها معا كما هى فى الحياة ، ولم يعد ثمة حلم
مطلق وحيد الجانب ولا حزن مطلق آحادى النظرة .

ومن عبود لمبود
لهضغ رغيف الغربة ... والأحزان
والتشم ريحة الحب فى الأركان
وراء كل شئشى أقدر ... أشوف واسمع
التنين بيتخاتقوا
والثنين بيتخاتقوا
والثنين بيأخذوا بعضى بالأحضان
وأنا فى الطريق .. خطوة قدم تليه
تقطع طريق الحلم ... والأحزان

وهنا أيضا مصر ، ولكنها أصبحت بتصعدة المحتوى وتمييزة من
الشاعر ، لا أقول منفصلة ولكنها تعيش معه ويعيش معها :

واتنا من زمان

حبك صليب علقته فوق قلبي

ووهبت لك من عبرى ماعدى .

وندرت لك

ما تبقى من ايام

وهنا ايضا — كملح اساسى — طفولة كشيك المعجزة ، ولكنها ليست دائمة حزينة :

اول مائتتك شىء قديم اتزاح

وشىء جديد شقق

حسيت بعمرى بينفلت منى

وحياتى شجرة جديدة .. بتورق

وهى طفولة معجزة ولكنها أصبحت تحمل سمات الطفولة والنضج معا فيها البكارة ، وفيها القدم :

والدنيا لسه كتها ابلرح

واتنا طفل عمره عجوز

شريت جدوره فى تربة الاهزان

هذا التفر فى عالم كشيك يبدو بوضوح فى بناء القصيدة بشكل عام .
للمرة الاولى — تقريبا — نلح فى قصيدة له بناءا متكامل او شبه متكامل لا يعتمد فقط على الموسيقى ، بمعنى اثنى اتصور ان كشيك يدرك الملم ادراكا جباليا ويدرك جزئياته بالصورة ، ثم يلم شمعت هذه الصور فى بناء — كان بالاساس — بناءا موسيقيا ، كانت الموسيقى عند كشيك هى سر التذاعيات التى يمكن ان تؤدى الى وجود صور متنافرة او خالجة من السياق ، او بمعنى اوسع هادفة للبناء .

هنا لم يعد البناء فقط موسيقيا ولكنه أصبح بناءا شبه متكامل ، بمعنى ان ثمة خيطا يربط اجزاء القصيدة كلها ، رغم ان هذا الخيط يزال قائما على التذاعى للشاعر ، ومازالت الموسيقى تجذبه الى بعض التذاعيات لانتم الدائرة الموسيقية فقط لا أكثر ، كما فى بداية القصيدة ، حيث ان الصورة كانت قد انتهت عند : واتنين بيتختاتوا .

ولكن الدائرة الموسيقية لم تكتمل من هنا كرك كشيك ما سبق قوله فقال :

واتنين بياخدم بعض بالاحضان

بلا اضافة حقيقية للصورة . ان كشيك حساس بموسيقى القصيدة احسالا قويا .. ومن هنا نجد حريصا على ظاهرة ايقاعية تساعد كثيرا

على تلبية مراده .. هي ظاهرة قطع الجمل بعدد من النقاط ، رغبة في التوقف القصير حرصا على ملا الجو بلفظة معينة او معنى معين امام نظر القارئ او سمع السامع ، ولكن هذا الاحساس القوي بالموسيقى يتغلب احيانا وخاصة في الشعر السابقة على بقية عناصر القصيدة . نلج تغيرا واضحا — ايضا — في طبيعة الصورة بناء ووظيفة مع هذه القصيدة فبالاضافة الى ان عناصر بناء الصورة لم تعد — بالضرورة — متجانسة بل يمكن ان تكون متنافرة او متضادة لم تعد تؤدي معنى واحدا مباشرا او واضحا ، ولكنها اصبحت مكلفة ومحملة بعديد من المعاني والايحاءات في الصورة الاخرى التي تعتبر جميعا وتكتيفا لابعاد القصيدة يقول كتيك :

بالليل

تحت الفاتوسى ... الساهم السهران

اسمع واشوف

ورا كل شيش

اتنين بيتعاقوا

واتنين بيتخافوا

والدنا لسه كتها ابحرح

واتا طفل عمره عجوز

ضربت جوده ف تربة الاحزان

هنا يتداخل المراك والعناق مع البكارة والحزن ، عناصر متباعدة او متضادة تتصارع لتؤدي في النهاية الى الاحساس المكثف والحقيقى بقانون الحياة قانون الصراع ، بلبعاده المختلفة وبمظاهره المختلفة .

بقيت المشكلة الاساسية في هذه القصيدة ، وفي كل قصائد المجموعة : مشكلة البناء ، اقول ان محاولات كتيك في هذه المجموعة تتميز بأنه يحاول ان يقيم لها بناءا ، ومشكلة كتيك ان تصالده لا تجسد تجارب متكاملة دائمة ولكنها تجسد تداعيات تدور حول محور واحد واسلى وما تملطه : ان تضيئه اكثر وتوضحه اكثر وتحدد ابعاده المختلفة اكثر واحيائها تكفه . من هنا تبقى تصالده كتيك دائرية ذات محور واحد ، وبقي ما دامت تدور حول محور واحد ، غير نابية وغير هرامية ، وتبقى تصالده ذاتية ، كما

تبقى قصائده - لذلك - دائرية الزمن : تثبت اللحظة
الزمنية بالاداءات تثبت اللحظة النفسية - تمنعها وتمنعها
ولا نسمح لها بالحركة أو النمو .

هذه المشكلة - نبتت مع المرحلة الحالية لكثييك ، وهي ماثلة في
قصائد هذه المجموعة الستة . أيا ما قبل ذلك فلا استطيع القول بأنه كان
ثمة بناء في قصائده ، ومن هنا يمكن اعتبار هذه المشكلة تصحيا حقيقيا
للشاعر ، عليه أن يقبله وأن يتجاوزه .

والقصائد الثلاثة الأخيرة قد تمثلت فيها هذه المشكلة ، ولكن
القصائد الثلاثة لا يمكن أن تتفصل حتى وأن كتبها الشاعر
منفصلة ومستقلة ومتحددة النهايات بالذات وهذه النهايات
بالذات ، هي التي تجعلنا نشعر بعدم اكتمالية فصل القصائد الثلاثة عن
بعضها . لقد سبق القول بأن كثييك يدرك العالم عبر الصور ، ثم يلجأ
في بناء موسيقى ، وثمة صورة أساسية تنتهي بها القصائد الثلاثة وهي
صورة الدفن غير الكامل ، ولذا سينال القصائد الثلاثة ...
(دفن الحي) .

القصيدة الأولى (من أسرار الرمل) تنتهي :
والشمس لما استشهدت .. في الليل
الصباح ما ذكرهائي
ما كنت

والرمل حتى الآن ... ما يبهائي
ولسه باقى أوجه
من تحت الرمال يطل
مع أنه ميت ... جميل !!
مع أنه ميت ... جميل !!
والموت ما غيرهائي



والقصيدة الثانية (الاغتصاب في الخى) تنتهي :
البنيت مضروبة في تنى الممين
البنيت مربية في عكار الطين
جكفة الدارعين ...
... ومكفه ...

ولا عايش بلين منها غير الشعر ...
... والباقي تحت الطين ...



أبا (الجسر) لتنتهي بالشاهد :
الرمل كان ضيع حروف ... اسمك
لستى يا جهنك
كانت بقايا طرف ... جلديك
معلقة ... على حافة الشاهد
وروحه من طينك
بزيد عينا .. الحاصل
نقلت جوده الرمل ...
وهضمت باقى العظم بالشاهد
ونمت فى حضنك
بين ذا القى راح يقدر يصدق نيكى موت



ان النهايات الثلاثة تعتبر صورة واحدة تسمى الى الاكتمال والتجسد
(فى التسيبتين الاوليين) وتتجسد تهما فى (الشاهد) .

هذه الصورة هى التى جعلتنا ننظر الى القصائد الثلاثة باعتبارها مقصيدة
واحدة انها تشترك فى عالم واحد وتجسد تجربة واحدة متكاملة ، ينمو
فيها الزمن ويتصاعد وتنمو فيها الحركة الدرامية بين البداية (من اسرار
الرمل) والصراع (والاغتصاب) والنهاية المأساوية الجلية فى (الشاهد) .
فى البداية يرصد الشاعر - بقدايماته - مسرح المأساة بعق وحساسية
واللملم - وفى نهاية هذه البداية تمهيد للحث حتى لا يبدو بفاجئا او غير
متوقع او ميلودراميا . فى الصراع تبدأ عملية الاغتصاب فى الضى البلاش
يفتصب الفتاة مملووة القوة (والرافة احيانا) وأهل الفتاة واقتون ..
مع قلة الحيلة . وللكورس ؟ ان يتدخل احيانا بالتطيق او بالنجب فى فناء
هزين .. هزين :

الى التروع يا شجرة .. عطيا ..
دى بها كان انسا
الى الهدوم يا نخلة ليها
دى برغمه من دنسا

حاسبوا عليها
عريقه وشايلها على درامى
داروا عليها من عيون الناس
دبلتها لسه حانظتها فى صباى
طلطى فصوصك ... يا شجر وابكى
طلطى فصوصك يالون يا حزين



اذن لقد وقعت المأساة وصارت الرمز تحت الطين :
ولا عادشى باين منها غير الشمس
فقط بقى المشهد الأخير مشهد « الدفنة » بكل ما يحمله — فى تراثنا
الشعبى من ايعاءات التذب والصراخ والمويل ، ولكن الشاعر حريص
على أن يرصد بعق وهدوء مظاهر هذا المشهد الأخير ، وهو يرصد
مجسدا ما يجتاح الكائنات من هول هذا المنظر :
صرخ التراب بيهوت ...
واتجر كن هليب — لأول مرة — رعب الموت



التمشى كن يبعيل فى جوف الأرض
انتقل الجسر القديم .. ع الحيه
... وانزاحت سحابة ...

واخيرا يأتى الشاهد ، بجلال شديد ومن شديد أيضا ، ليعكس كل
ما يعاينه الفنان دون مليودرامية ، ودون اثارة ... فقط بصورة رائعة بل
أروع صور كشيك على الإطلاق فى هذه الصورة (فى سعيها للاكتمال
أو اكتمالها) نبتعد كثيرا من عالم كشيك القديم .. نبتعد عن آحادية
المنظر — نبتعد عن التشاؤم والحزن أو عن الأمل غير المبرر والساذج ،
وندخل فى عالم يجسد الصراع ، ويدرك أنه قاتون الحياة ، وأن الميلاد
لا يأتى نجاة ، وإنما يمكن أن يتخلق من حشيا الموت .. وخاصة اذا كان
الموت جليلا على هذا النحو .

انتهاء

مصطفى حجاب

اشعة الشمس احتلت الشارع احتلالا حارئا ، دون السماح لظل ولو ضئيل ان يسقط من هذه البيوت الواطئة التي تميز ضاحية « بورفؤاد » سيارات الاجرة والانتوبيس افرغن الشارع من المارة ، مساحة طولية ممتدة فراغا صعبا لا يكسر حقتها هذه سوى بنية حائصة تتقاذف غوى سخونة اسفلت الشارع وسللة الخضار تتراجع يذراعها القصيرة ، وقطعة على الطوار تموء وتخمش وجه باب احد البيوت ما أن فتحت طفلة غلاضبة حتى غابت القطعة في عمق ظل البيت ، وابتنست الطفلة .

أما هو فيمشي رافعا الجريدة فوق رأسه ، سافر وعاد بعد عابدين . أوحشته مدينته « بورسعيد » . عادها بالامس في عتمة الفجر ، ينزلها اليوم ليفوز في تفاصيلها ، يوسع الخطى نحو المرسى ، يقف مع المنتظرين بهذا الجانب الاسوي لتأثيرهم المعدي تنقلهم الى النقطة المقابلة على الساحل الامريقى ، يسابق الركاب ، يشق المشى ، يحتل المقدمة ليستقبل مدينته بأطول جبهة ممكنة ، نزلها يمشى : يحتل قاعدتها شريطا من الواجهات الزجاجية تمتد بلا نهاية ، فوق هذا السطح اللامع ترتد اليه صورته بشكل مرفوض ، الواجهات الزجاجية أينما ولى وجهه .

الجو مشبع بالرطوبة وعادم السيارات ، وفي تقاطع شارعى « محمد على » و « سعد زغلول » سيارة خاصة تدهم طفلا ، يخرج صاحبها الى الناس غير ممتنع الوجه ، الطفل في دمه ، وحلقة من التسلس ليس في عيونهم علامة حزن .

الشوارع يتلاها الغرماء ، الا انه لمح وجهها مألوما لا ينكر اسم صاحبه يقبل عليه ويصاحبه :

— اين انت .. اين كنت يلرجل ؟

— مسافر .. كنت « بالعراق » .. كيف احوالك انت ؟

— لى بوتيك بشارع التجارى .. كل الاصحاء ياتون الى .. الدنيا هر .. تعال اشرب « سفن اب » ..

وجذبه من يده الى اقرب ثلاجة مرطبات ، لكنه ترك يده فجأة ليستوقف سيارة اجرة ، اختفى بداخلها وصاح :

— انا بانتظارك .. بوتيك « اوهلو » .

اختفت السيارة وهو مازال ببكاته . هذه ليست بورسميد .. تركها مدينة وعادها سوقا ، اذاز ظهره ، يشده الحنين الى شوارعهم القديم .. هناك يعود طفلا ، ويرى بورسميد بعيني اولى سنى عمره ، وصل الى المكان ، راح وجاء فى الشارع اكثر من مرة .. قد يكون هو الشارع او لا يكون ، احس بالمعش .

اوغل حتى الضواحي ، فجأة تذكر صديقه « احمد طلعت » . بيته ليس بعيدا من هنا ، سعد سلم احد البنليات الى الدور الثالث ليجد باب الشقة مفتوحا على مصراعية : يتصدر المكان مكتبا تجلس اليه فتاة ذات اصباغ ، حولها اناس لا يعرفهم غارقين فى كراسى مميقة من الجلد ، نسي ان يبادرهم السلام ، رجع صامتا بظهره ليقرا اللوحة النحاسية على الباب « احمد طلعت .. استيراد وتصدير » فى غفلة الارهاق ينزل السلم .

يقصد الحديقة العلية .. تلك التى تطل اشجارها هناك ، اجلسه التعب فوق اول كرسي من الباب : نصفه تحتله الشمس والمساحة الباقية تظلمها اغصان شجرة ، تلفت حواليه ، لا احد فى الحديقة فى هذه الساعة ، قبائله مباشرة مقعد ممطبه متهدم ، بعد دقائق دخلت امرأة ، جلست بجانبه فى النصف الظليل من الكرسي ، وجهها فى الثلاثين ويمدى مثل وجهه بالمرق ، وقبل ان تخرج منديلها دخل رجل طويل ، اقترب ، احاط المكان بنظره وفخر الجلوس فوق الكرسي المتهدم ، وبذلك وقعت المرأة فى مجال رؤيته مباشرة ، ثم بدا الرجل الطويل ياتى باشارات وهى تحاول ان تتجاهلها ، مالت زاوية الشمس ، تخلص الظل وتحركت المرأة ناحية جأرها . تحرك هو حتى نهاية الكرسي ، والاشبارات مازالت مستقرة ، تضر هى فى التجاهل ، تزيد اشاراته سفورا ، اخرج من جيبه سلسلة مفاتيح يلها فى

الهواء حول سبابته ، نهض خارجا لكنه استدار وأشار للمرأة في محاولة
أخيرة ، وأسرع من خطواته إلى الشارع ، يسألها هو :

— هل تعرفين هذا الرجل ؟

— نعم ويعرفني .

زاد ميل الشمس .. اتسعت مساحة أشعة الشمس فوق الكرسي ،
تحركت المرأة ناحية جوارها أكثر ، لم يستطع هو أن يتزحزح أكثر ، تلامسا ،
قال لها في أنفها مباشرة :

— هل تتزوجينني ؟

— بلقاء ؟!



حكاية قرد ..

صلاح شفيق

يحبون الغيرة فيه والنخوة ، يخوض بهم معارك لأسباب صغيرة تتعلق بالكرامة ولا يتبرمون ، فنخوته جعلتهم أحرارا ، ونخوته رمتهم الى القتال ، ولا يستطيعون أن يعترضوا على حريتهم .. لازمه مهرج .. يضحك الملك منه .. كان قردا ماسخا .. ترهبه الناس وتكرهه ، بينما يهابون سيده ويحبونه .. يخافون الضعف فيه — أن امتلك السلطة .. حتما يستخدمها لينفى ضعفه ، بينما القوى ليس بحاجة لنفى ضعف ليس به ...

القرد يثبت أقدامه .. يقنع امراته أن تغري الملك ، لو فعلت لاستطاع أن يدمر الملك ، فلا سيادة لخالن .

قال لها : احبلى منه بولى عهد — نحكم باسمه ..

رفض الملك . لا يستطيع أن يكون قردا . اشفق على مساعدة من زوجة خالته ، اشتعلت النار في قلب المهرج .. لقد صفعه .. فقد شرفه في لا شيء .. كان يريد أن يرضى عنه سيده حتى يولد نفوذه ، أن يمسك عليه ذلة — فثبتت على انقاضه أقدامه ..

رقص الرعب في قلبه . قد سقط من نظره .. سيركله قريبا .. اعداء كثيرون للبلد .. يرون البلد قوية في قائدها .. لو قتلوه — احتلوا البلد . اتصل بهم .. سيقطله لهم ، .. ويكون رجلهم في الحكم بعده .. وافقوا . كمين هائل .. مات الملك غيلة .. ثم بكى الجبد امام الرعية .. لم تكن دموع حزن ، بل كان يفصل عن الرق .

سيخزل العرب ، سيصبح اسدا .. اقمم أن ينتقم لقتلهم ، .. ايلم قليلة وأعدم كل قادة البلد بحجة تقصيرهم في نجدة الزعيم ..

والنفس تصلق ..

حكاية فرع الرمان

خالد عبد المصم

- ١ -

حادي بادي .. شالوا وحطوا كله على ادى

شجرة كبيرة وفيها فروع

واحنا اولادها .. ثمر رمان

شافها محدى .. تالك اهدى

وقال حادي بادي كرنب زبادى

شالوا حطوا .. اختار هيادى

مد ايديه على اجمل فرع

رج الشجرة بحالها .. وتبت

الرمان اتحول جمر

مد الفرع بصوته — ينادى

كل فروع الشجرة انتبهت

م النحيادى .. وم النحيادى

وسع — خلق .. تقطع ايدك

كش .. وهم .. وجاب العيله

قول هيل بيل .. شحوا الفرع

اتهنق الفرع لكن فيه حيله

حبات رمان الفرع انفجرت
ثورة ودم ف كل مكان
حادي بلادي .. دبحوا اولادي
هو البادي .. واحنا النار
احنا النار بتزيد ما بتطفى
ايدى في ايدك كتفك كتفى
نطفى النار - نمضى العار
بالمنشار .. تقطع ناب المارد عنقه
نقطع عرقه .. يفزل دمه
نجعل منه مشتاق حره
نخفق بيها اصحابه وعيلته .. كل عشيرته
نزرع دارنا .. نلم نملونا
يصلب فرع الرمان موده
يقولنا مودوا - نشد رحلتنا
يرجع فرع الرمان تلقى
يكن ف فرعه
يرجع فرع الرمان سالم .. زى ما كان



الليلة .. الليلة

رُحسا عطية

ناولنى الضابط تصريح النسيبة بإداء الامتحان ، واجلسنى فى الكرسى الخلفى للعربة الصغيرة ، وهو جوار السائق جالس ، ملصقا على ظهر الكرسى مواجهنى ، حفز القسيات ، يكرر عبارات عن أهمية المحافظة على قيم الشعب العريقة من الأفكار المستوردة ، وحماية الدولة من العبث ، وأن الجهلاء فقط الذين لا يعدونه عملا وطنيا ، وأنا مشدود عبر النافذة لوجوه العبارات يابسات العود بجلايب حائلة السواد وعيون برحة يتعلقن الصغار قرب بائع بطاطا أو غزل البنات عل وجه أمى يسطمنى من بينهن ، قلت لنفسى سيائن الأسلاكذة بايتحانى مبكرا فى غير موعدى ، فتقيض ساعات ، ثم أرجو الضابط فيعرج معى الى بيت أمى، أراها ، اندفا بحضرتها ، وقد تبعث رؤيتها العافية فى لساتها الذى تأبى الكلام من ليلة ذهبوا بيننا وسبوا ، وقال كبيرهم أنه ليس كل البيوت التى لها حرمة ، ما أن أراها ساضبط مشاعرى كالرجال الذين يتزلزون داخلهم ويمعدون الهدوء فلا آمن غيبوبتها المعاودتها حين يشتعل فى أغوار عينيها الحزن بالفرح . سلكىء جوارها على الحصرة ، وأهزر بشعرى الطليق . وأقول لها اتنى بعد أيام أكون طبيبا ، وعليها انتقاء بنت حلال من اللاتي تعرفهن . مستحسن ريبا فى قولى ، وترمشفتيها وتقول أنها تعرفنى جيدا ، ثم تختبرنى بعد أوصاف (صفاء) وملاحظتها ، ثم تردف

بعد خيبة رجاء أنه ليس لى فى طيب قسمة ، سألطبل ثلثا وكوب عصير
 لتجندى ، وللضابط ما يفضله ، طيب القلب الذى حقن مشاعرى من ثقل
 ليال ضائعة كلباء وجدر فظه ، كلما تلق سيادته اثير فيه ضعف الرجال
 اذ تذكر امهاتهم . وسوف يلين اذ تحلف عليه بالعيش والمك وتدعوه
 (يا بنى) . سارى ابنة اخى التى خلفوها فى غيبتى ، يقولون جميلة اسوها
 (سهاد) .. ما احلاه اسم واعايت اخى الصغيرة بشدها من الضفيرة ،
 فتصرف وجهها عنى جهه وترجرنى كالكبيرات .. عيب ، حينئذ سلبك
 بها عنوة ، واعض صدفيها فتعود صغيرة تضحك وتكلم هائلة وتهميد
 على امى رغبتها فى تسقيف المنور ، فيصير غرفة مستقلة للبنت التى
 — على ظنها — كبرت فقول لها لازالت صغيرة ، وحسين تكبر يفرجها
 ربتا فترم ما بين عينيه وتشيح اتنى خائب ولا انهم حاجة فى الدنيا . وان
 تاخرنا سيقول (سيادته) للمأثور ان الامتحان انتهى توا ، وسيصدق ،
 ومبلغ السوء ان يعاينه بكلمة او بهزة هونا لظنة اخرى ينسئ كلاهما
 الامر كله فى التو .

بعد الامتحان درجته الحديث حديث الامهات ووحشتهم ، وافقنى
 الضابط مومنا ، فمسمت القصد وقد لحظته تشغف بالكلام ، منصتا رخو
 الملامح ، مدهوش العيون ، مركزا بنقته على حافة ظهر الكرسي ماذا
 براسه كله قبالتى ، ثم اسبل عينيه شبه يقظ ، معتصرا السيجارة فى التذاذ
 ودعه ، ساعة ونصف واثله اسبح بالكلام واطنه موشكا بما اريد ، ساعة
 ونصف اعمانى فيها دخلا ، حتى باتت البوابة الكبيرة ، ودبش السور
 المتراص تعتليه اكشاك الحراسة ، فتح الباب الصغير الذى هو مساحة
 من البوابة ، تبيست قالمات ، خبطت اكف الدباشك محبيه ، فك قيدي ،
 فولجت بدخل العنبر ، اخط على الرمل بقدمى ، مستقلا بدنى لتفجأتى
 الكبارى والسلاالم الحديدية والطرقات الوسخة غاصة مصاخبة مصف
 السجن فى هذه الساعة من الصباح ، والمساجين يهرولون مبللى الملابس
 حائلين اوعية المطبخ والمقشاش ودلاء الماء والسجانة خلفهم يستحثونهم
 السرعة بالخبط على مؤخراتهم وسب امهاتهم — عدت الى الفناء وتمددت
 على الرمل ، موحشا من جينة الليل ، ومتنويا ان ارى امى الليلة .. فى
 المنام .. الليلة .

حالة

مجدى فرج

— تقدمت بطلب منذ اسبوعين .

— سترد عليك بعد اسبوعين .

الموظف سامى عبد الحميد يتحرك مثل الزمن ، حركة خاطفة وميكانيكية ، لا يحتل الذهاب الى عمله متأخرا ، فالتأخير جريمة يعاقب عليها الضمير قبل القاتون ، حين يصل الى مكتبه ، يقيد نفسه الى المقعد الذى اعتاد الجلوس عليه حسب الاوامر الصادرة ، يشرب الشاي ، وفى الثانية تماما يستيقظ لينصرف بعد انتهاء يوم العمل ، ثم يمضى كالسيف القاطع الى بيته .

قالت زوجته كلما تشكو له عجزه عن الحصول على ترقية .

— اللحمة غالية .

— سترد عليك بعد اسبوعين .

— الطفل يحتاج حذاء و « مريلة » .

— بعد اسبوعين .

الغداء كالعادة بلا لحم ، لكن هذا النقص ليس مبررا للامتناع عن الشبع ، والحمد لله طبعا فضلا عن أن نوم الظهيرة لا يمنع سامى من عادة ممارسة الضحك ، فاصبح يستمتع بالضحك النائم ، أو النوم الضاحك ، بالتحديد فقد اعتاد أن يضحك وهو نائم .

ما زالت الزوجة حالة مستعمية على الإدراك والحصل ، لا شيء
يتغير ، لا تكف عن الحديث عن أشياء عديدة مثيرة للصناع مثل اللحم
والأحذية و « مريلة » الطفل ، وجارتها التي لا تكف عن التمليل مع سيرة
وأخبار لأخريات ، كلهن يضمنن أخبار بعضهن البعض .

— ما تقدم طلب تاتى ، يمكن تترقى !

— حافى .

« الجرح النازف يكبر » .

فى اليوم التالى تقدم سامى بطلب الى مديره معفرا غيه عن وجوده
فى العالم ، وضع الطلب على مكتب المدير العام ، وقبل ان يخرج قال
له المدير .

— سنرد عليك بعد اسبوعين .

كسر الرجل السلاسل التى اعتادها كل يوم ، ولأول مرة لم ينتظر
بمعاد الانصراف ، ومضى يواجه بصدرة النازف أول انوبيس قادم .



قراءة في روايات ..

عبد الحكيم قاسم

محمود عبد الوهاب

كتب عبد الحكيم قاسم أيام الانسان السبعة ومحاولة للخروج وتدر الغرف المقبضة والمهدى والأخت لأب وسطور من دفتر الاحوال . وقد رأى بعض النقاد في معظم هذه الروايات صورا تتفاوت عمقا وكثافة للملامح الوجود الخاص للقرية المصرية ومن ثم عمدت دراساتهم لأدبة الى قراءته من حيث تبرز قدرته على كشف الأعماق البعيدة لمعالم القرية المصرية وكان تقييمهم لتلك الروايات يتقوى الإضافات التي حققها لبلوغ هذا الهدف بعد انجازات سبقته على الطريق بدءا بزينب رواية محمد حسين هيكل ومرورا ببوميئات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم والأرض والفلاح لعبد الرحمن الشرقالوى وانتهاءه بالليل الرحم قصص محمد زوميش .

كان هذا الأسلوب في التحليل والتقييم هو التطبيق العملي لمنهج فكرى يفترض أن الكتاب مجرد مرآة عاكسة لتفاوت شغافية واتساعا وعمقا وتتمايز بقدر احاطتها بواقع ما في مرحلة تاريخية ما . وهو منهج يخلط بين رؤيا الكاتب بكل عمقها وشمولها وتفاعلها مع ثقافة عصره وبين الخامة التي كانت عناصراها لصيقة بذكريات الكاتب وخبراته والتي يمكن عليها بالنحت والتشكيل حتى ترقى الى مستوى تجسيد هذه الرؤيا في وجود فنى يشع بالدلالات .

وفي حين تضع هذه الدراسات أدب عبد الحكيم داخل إطار يستبد حدوده من الجغرافيا البشرية للمكان حاولت بعض دراسات أخرى تقييم أدبه على ضوء انتباهه لجيل بعينه أى من خلال اطلال زماني يستبد حدوده من ملامح الفترة التاريخية التي شهدت نشأته ونموه أو واكبت تفتح وعيه ونضج موهبته .

ان هذه الدراسات قد تساعده الباحث الاجتماعي على رصد بعض ملامح الحياة النفسية الاجتماعية والثقافية لجماهير الفلاحين في القرية المصرية وقد تكشف للمؤرخ عن الآثار التي تركتها على البناء الفكري والمعتقدى للذات المصرية التحولات السياسية والاقتصادية في مرحلتها أو انعكاسات المد أو الجزر الوطنى والقومى أو نشاط الثورات الدينية أو العلمانية .. الخ قد تحقق هذه الدراسات هذه الفوائد لكنها لن تساعد قارئ الأدب على الإحاطة بعالمه واستكشاف أسراره واستشراف رؤاه .

والقول بعجز تلك المناهج عن الإحاطة بعالمه لا يعنى العكوف على رصد الملامح الشكلية لأفبه أو الاستغراق فى دراسة خصائص لغته الفنية مما يعنى عزل الأدب داخل حدوده الجمالية بعيدا عن البيئة والمجتمع والتاريخ أو بعيدا عن جذور الكاتب الاجتماعية والحضرية . ان ما يعنيه هو الانطلاق من اعتراف بخصوصية وتفرد التكوين النفسى والفكرى والوجدانى للأديب والإيمان بقدرة هذا التكوين على التفاعل مع مؤثرات عديدة يستقبلها من حدود زمنية ومكانية عميقة الفور وشاسعة الاتساع ويعنى الحرص على تناول أدب الكاتب لا باعتباره تسجيلا أو انعكاسا لبيئة ومجتمع وتاريخ ولكن باعتباره الكاتب ناقدا وثائرا على بيئته ومجتمعه وعصره .

وفى هذه القراءة - غير النقدية - لروايات عبد الحكيم محاولة للإحاطة بعالمه لم يكتمل بعد إذ ما يزال الكاتب يضيف اليه الجديد فى قصصه ورواياته التى يكتبها ولم تنشر بعد والتى سيكتبها فى المستقبل وهى قراءة لا تلتزم التسلسل التاريخى لنشر رواياته لكنها تستمد الى تسلسل فكرى وفنى تراه أقرب الى تحقيق الهدف المنشود .



فى محاولة للخروج كان عبد الحكيم يحكى تجربة تعرفه على فتاة سويسرية قدمت لزيارة مصر ضمن فوج سياحى فنشأت بينها علاقة تعاطف ومودة . لم تكن التجربة الفنية تنويعا على لحن التقابل الحضارى بين الشرق والغرب : لم ينسحق الكاتب انبهارا بالفتاة الأوربية ولم يستدرج الى فخاف عاطفى متشجع من روحانية الشرق وفناء العلاقات العائلية .. الخ لقد كان المؤلف المغمى الطيب بلحزان شعبة وهوم مقره وأوجاع روحه يحول من خلال تلك العلاقة التطلول فوق أسوار الواقع الرازح وتنفس الهواء من هامش يقع على الحد الفاصل بين عالمين . لكن محاولة الخروج تنتهى بالمزيد من الغفول فى عمق الوطن - الجرح الغائر القديم .

كانت الرواية ايماءة لتفلفل الحس بالانتماء لتراب الوطن وتاريخه
وجماهيره الفتية في صميم التكوين النفسى والعقلى والروحى للكاتب ..
ايماءة سوف يتعمق حضورها وتكتمل ابعادها عبر توحيد الكاتب مع
شموكت الطفل (رواية الاخت لآب) ليعاين معه عبر ضباب الرؤية
وضحالة الخبرة وضالة المعرفة وعجز الكلمات رحلة النزوع الطالع من
صميم الفطرة وجذور التكوين لاستعادة الحس بالتوحد مع ذات جماعية
اكبر واقتوى وامرق تاريخا واخذ عمرا .

كان شموكت يتوق الى تحطيم الحواجز التى تحول دون انتمائه مع
اخوانه لآبيه واعماله واهل قرية آبيه . كان يقبل عليهم بكل عواطفه
أملًا ان يجد بين احضانهم حنان الاقرباء ومودة الامل وكان يقبل عليهم
بكل وعيه أملًا ان يتشرب عقله كل فكرياتهم عن دنيا الجحود وكل ما يعيد
بقايا اطلال الاشباه المهجورة الى موقعها من سياقتها التاريخى . كان
يستمع بشغف لكل ما يروى عن الجن والعماريات والاشباح بل ويدفعه
فضول التحقق من بعض الروايات الى التوغل بين القبور برغم ما يكتنف
الجيابة من اسباب الرعب . لكن الحواجز التى تفصله عنهم تظل أعلى
من محاولات القفز فوقها : كانت عائلة آبيه تنتمى الى صفار الملوك فى
ريف مصر الذين يفلحون أرضا يملكونها ويسكنون بيتا يملكونه وكانت عائلة
آبه تنتمى الى احدى شرائح البورجوازية الصغيرة لا تلك أرضا لكنها
تلك المعلم الذى ينظم الحساب ويضبط الموازين ويوزع الحقوق بين
الناس والحكومة . كانت العائلتان تعتقدان نفس العقائد والتقاليد لكن تظل
هنالك فروق دقيقة تفصل بينهما على الصعيد الاقتصادى والثقافى
والحضارى . لقد ولد شموكت فى نقطة التماس التى تربط وتفصل هذين
العالمين وقد حاول جاهدا أن يعبر الفجوة التى تفصله عنهم لكن الاب
كان مشغولا بأسفاره الدائمة ولم يكن يرى فى وجوه الاعمال الا علامات
التجهم والأزدراء والسخرية من غرابة اسمه ولون بشرته وهشاشته
تكوينه وطريقة تربيته لذا تركزت محاولات تحطيم تلك الحواجز فى علاقته
بالطفلة مبروكة اخته لآبيه : كان شموكت يترقب عودتها من النيط ليلازمها
ويلعب معها ويشاركها حركة البيت والشارع لكن مبروكة لم تقترب منه
وتتخلى عن لا مباليتها بمحاولاته الفوز برضاها الا حين اختارته ليلعب
دور العريس مع غفت بنت خالته . كان شموكت مسحورا باللعب
فقد كان يحب فى عروسه الطفلة آيات الوسيلة والنظافة والامانة وكان
يحب براعتها وحياها وكلماتها الناعمة . لكنه سقط فى بئر من الحزن
والصمت حين جعلته مبروكة يكل دور العريس حتى النهاية . لقد
استمدت ذاكرته لحظة اندفاع الاصبع الغليظ لآخيه لآب ليفس بكارة
عروسه ويلقى بالدم - الشهادة دون ان يبالي احد بها كان يجتاح
العروس من صرخات الرعب .

لقد حدى قلب الطفل الهوة التى تفصل بين العالمين واستقر فى
لذ تهاوت وتمزقت وشلج القرب وتطاول بداخله كبرياء الذى قدر
عقله يقين بفشل محاولات العبور فوقها وجثم شعور بالحزن على قارب
عليه ان يضى الى المستقبل وحيدا لا يتبعه - على الطريق الطويل -
الا آثار خطوه ووقع قدبيه .

لقد تجاوز الاحساس بالانتماء فى هذه الرواية كونه احتياجا نفسيا
او عقليا الى كونه احتياجا بيولوجيا وكان ثمة انسجة فى صميم الكائن
الذى تشرئب لتتواصل مع الجسد الجماعى الاكبر وهى فى تطاولها ولهائها
وأصرارها على الارتباط والتوحد تقاوم وتتاضل عوامل الفصل والتباعد
والبتر .

لكن الانتماء حتى وهو يتغلغل الى هذا العمق يظل اكبر من أن
يحتويه شعور عاطفى او ولاء اخلاقى او حماس لتفعالى اذ لابد ان تصب
هذه الروافد وتتسق فى بناء عقائدى يتسم بالمعق والتكامل والشمول
فهل يجد الكاتب هذه السمات فى فكر الاخوان المسلمين . كانت شعبة
الاخوان فى رواية المهدي تتكون من مجموعة من شبلاى القرية يأخذون
انفسهم بالحزم والصرامة ويعتكون على دراسة القرآن الكريم ويلتزمون
سنة النبي ويشارون بكل الجسدية والحماس مهام الدعوة والخطابة
وتنظيم فرق الجواله وعقد المؤتمرات كانوا يحاولون بالنصح والارشاد
تأليف القلوب بملأهم طموح عظيم أن يرتقوا بالمجتمع من سفح الجهالة
والشر الى قمم النور والخير وان يمينوا الى دنيا المصارمة تقوى
الراشدين وشجاعة فرسان الفتوح وعدل عمر .

وهين يأتى الى القرية المعلم عوض الله صانع الشماسى القبطى
الفقر تبادر الشعبة بحل مشاكله بروح انسانية تملى عليها مساعدة
الضعفاء وبروح اسلامية توجب عليها رعاية اهل الذمة . وتتدفق الشعبة
فى حماسها وتعصبها لدينها فتعرض عليه وهو المفهم القبط امتثالا لهم
والكروب بحياته وهوانه وقلة حيلته .. تمرض عليه نعمة الهداية
للاسلام .

وتزلزل القرية احتفالات فرح الاخوان بهداية الرجل : تعدد
المؤتمرات وتسير المواكب وتدوى مكبرات الصوت بالتهليل والتكبير بينما
يقع الرجل متخبطا فى محنته النفسية ومرهقا بالحمل اذ تترى على عقله
صور من طفولته وصباه وشبابه فيتهلوى مثالا من قسوة البتر عن ذات
جماعية كانت له حنان الأم وبر الأسرة ودفع العشيرة وعراقاة الجنود
وبينما تبلغ الاحتفالات ذروتها حماسا وصخباً وحنفوانا وزهواً يسط
الرجل بين ايديهم وقد فقد من الروع وعيه وهمدت فواه اذ يقين أنه من

الآن وإلى الأبد قد فقد جوهر وجوده وحجر الزاوية في بنائه الروحي —
فقد الحصن والملاذ والعصمة من المجهول وإلبدى الرحمة الممتدة بالسوى
والعزاء .

كان الاخوان ممثلين بزهو الشعور بنبل مهمتهم المقدسة دون أن
يدركوا ما يرتكبونه من اثم حين يعمدون بكل حسن النية ولكن بدرجة من
ضيق الألق وضحالة الخبرة وطيش البصيرة الى تقطيع نسب الرجل
وتزيق انسجة انتباهه وخلعه من جذوره لقد توقف ولاؤهم عند مستوى
الولاء الدينى دون أن يرقى الى مستوى تتعاطق فيه الولاءات الدينية حول
ذات الوطن .

يجسد الانتماء لحضارة الماضى بكل جلالها ومثلها الطليعة الركن
الركين فى بناء الكاتب الروحي ويتسع الماضى فى وجدانه ليشمل قيم
حضارات شكلت وجدان شعبنا قبل اعتناق الاسلام ويؤرقه سؤال يتردد
فى وعيه بالحاح واصرار كيف نضيف الى تراثنا الحضارى من ثقافتنا
المعاصرة ما يتوافق وينسجم معها ويتيح لنا القدرة على التصدى لتحديات
تتربص بوجودنا وتستهدف قيمنا وثقافتنا واقتصادنا وأرضنا وأزعرنا
العارية ؟

لم تكن ايام الانسان السبعة رواية تسجيلية عن قرية مصرية كما
رأها احد النقاد ولم تكن رؤية متكاملة للقرية المصرية كما رآها ناقد
آخر . ان عالم القرية بكل تفاصيله وأبعاده واساره كان المادة الخام
التي جسد منها المؤلف همه الفكرى والوجدانى : ان عالما من القداسة
والجلال يتهاوى .. ان السماء الرحيبة ذات الرواء البهى وألعمق
اللانهاى والقدرة المطلقة على اشاعة الأمان والسلام والطمينة تسقط
ويكابد البطل محنة السقوط وقسوة الوحدة فى مواجهة العالم الصلب
الخشن المديب المحدد الراسخ المفلح بالحكم والدائر بسطوة قوانين
كونية .

ان ما يغم روح الكاتب بحزن شامل رازح مقيم هو عمق التردى
الذى تنهاوى فيه والذى لا يبعدنا عن العمر او المستقبل فحسب بل يبعدنا
عن قيم حضارية غرسها الماضى فى وجداننا . ان قراءة لقصته رجوع الشيخ
لا بد ان تكشف للقارئ كم نخلطنا عن الماضى حين فقدنا الكثير مما عرفه
اجدادنا من صور النظافة والأمانة والجمال ومن مظاهر رقة الحس
ورحابة الذوق والاهتمام بالشعر والموسيقى والطوبى والفلسفة والاحتفاء
بجلال العمارة وإنسجام ورهافة النقوش ودقة وتناسق الخزاف .

ان الكاتب يحتشد في قدر الغرف المقبضة لتجسيد صورة البؤس الشامل في واقعه يرسم لوحة جدارية تتسع لتشمل على الصعيد الجغرافي عالم القرية والمدن الصغيرة والتجمعات الهلثية حول الضواحي ومدينة الساحل والواحات وعلى الصعيد الحضارى البيت والمسجد والمدرسة والجامعة وعلى الصعيد السياسى المحكة والسجن وغير هذه اللوحة العريضة يطل عبد الحكيم على عالمها كمله من الحيطان الكالحة والاثلك الرث والبيوت المتداعية والاكواخ الزرية والازقة المعتمة والحجرات المتناثرة على اسطح المهارات . عالم تنطق حجراته الضيقة وقذاره مراحضه ونتن شوارعه بمستويات متراكمة من بؤس يخيم رازحا .

وفي هذا العالم الضيق الخائق الشائه المطلق والمفوضوح معا والمترع بلوان العملة والقبح والمتفجر برواحه المتززة والصاحب بأصواته الزاعقة تمشش الكتابة المعتمة وتنمو الغلظة والسوقية والبذاءة والوان الشنوذ وتندلع الرغبات المكتومة حقدا ومهرا وعدوانية وشراسة وتعاكزا بالغ الضراوة .

ولكن أى قوة قاهرة ترغم الناس على هذا البؤس . كيف تذوى الروح المسجونة في قضبان الضلوع الادمية ولا تنفجر غضبا وسخطا وثورة . في سطور من فتر الأحوال يجيب عبد الحكيم على هذا السؤال برسم لوحة شاملة تتعاقب فيها اجيال الفلاحين على الأرض كحما وشقاء ويتعاقب اطفالهم « نجيلو السيقان نجيلو الانزع منتفخو الكروش حليقو الرؤس تسد حفر عيونهم واتونغهم واقواهم جيعو الذبايات » وتتوالى مواكب القاهرين وكثفها قدر كوني او حتم جغرافى : عبيد الباشا او عساكر النقطة سلاسل وجنازير وسياط وكلبشات وتنتشر الدور التى نصبت فيها آلات العذاب من ابعد كمر اقصى جنوب الوادى وحتى آخر اطراف اللتا . وترتفع الاسوار الشاهقة حول قصور السادة وقد جللتها على مر الايام هالات الرهبة والاثفة والنفوس وتغطى اعمار الاجيال المتعاقبة و : « الناس مكسورون شاحبون .. مسر وناطلون .. قلقون فزعون كالطيور ومسلتون ومنطون » .. نست قلوبهم كل الحكايات القديمة لكن الخوف ظل ماثلا .

لكن القوة وحدها مهما بلغت سطوتها وقسوتها وجبروتها وامعاقها في البطش لا يمكنها أن ترغم وحدها شعبا بغيره على الاتصياح والانتقياد والخضوع .. لقد صنعت السلطة اسوارا لحمايتها في غضبة الشعب داخل قلبه وروحه « لقد بنى الباشا في عاصمة الاقليم المساجد

والحدارس والأسبلة . لقد قيب القباب ونقش النقوش وملا القلوب
بالخافة . وتدور السنون فيبدو سور القصر الساقط البياض وكثفه
أوراق صفراء في مصحف قديم وتتشابه جلسة الفلاحين حول النقطة
ينتظرون عفو الضابط عن ذوبهم بجلستهم جنب الجاهل في عاصمة الاقليم
يترقبون مغفرة الله ويتحول انكباب السجناء على تنظيف سجن النقطة
الى طقس لتربية القلوب اذ يعرف الابن الخاطيء بيت الرب واذ تقبل
النفوس على العذاب وقد اذلت ويكون الامتثال الكامل اذ تشعاع الروح
والاعضاء في تساق لا يريكه حرق التمرد .

لقد صار الخوف صلاة وادعية وطواير للحج .. صار ابتهالات
وتراتيل واهازيج دينية حول القباب المنقوشة - لقد تقدس الخوف
وحينئذ رسخت دعائم النظم .



الحصان البشرى... والفتاة

قصة قصيرة للكاتب الفيتنامي « نجويان . كونج . هوان »

ترجمة : ابتهاج محمد سالم

* « نجويان كونج هوان » قاص وروائي من فيتنام .. ولد سنة ١٩٠٣ في « توك . تينا » وهو واحد من كبار الاسماء في عالم الادب الفيتنامي الواقعي .

من معلم في الريف في بداية حياته .. نشر بدايات اعماله بالتقريب سنة ١٩٢٠ تحت عنوان : « كروكي لمجتمع تتقافه الامواج » .

في عام ١٩٣٥ لفت كتابه « الممثل توبين » الانتظار وكان له اثر كبير في حسم المعركة الدائرة بين الفنانين اللذين يعتقدون ان « الفن للفن » والذين يرون ان « الفن للحياة » .. ووقف مع الاتجاه الاخير .

عمل اكثر من اربعين عاما في حقل الادب الفيتنامي .. من اهم اعماله : « الممثل توبين سنة ١٩٣٠ » مجموعة قصصية ، « فروع الذهب » رواية سنة ١٩٣٨ ، « الطريق دون قضية » سنة ١٩٣٨ رواية ، « راس الخنزير » مجموعة قصصية سنة ١٩٤٢ ، « بين النهار والليل » رواية سنة ١٩٥٦ ، « قصص مختارة » سنة ١٩٥٧ ، « هوان كان .. هوان كي » سنة ١٩٦٠ .

« الحصان البشرى .. والفتاة »

من باستطاعته الجزم .. كم من الوقت قطعه متجولا .. وهو يجبر
عريقته الفارغة « الركشة » (١) .. عابرا هنا وهناك في الميدان .

يقولون أن الزبائن قد شحت .. ربما يبدو هذا حقيقيا .. والا ..
لم هو قابع حتى الآن وقد جاوزت الساعة الثامنة ليلا وهو آخر يوم في
السنة .. أقفلت الأبواب .. وقليل من الناس هم الذين يفكرون في
الخروج .. أنه الاحتفال الكبير بانتهاء العام .. وعليه أن يأخذ قسطا من
الراحة مع امراته وطفله اللذان ينتظرانه عند محفل المنزل .

أصيب بمرض مؤخرا .. أقعده عن الدوران والجرى .. كان ذلك
قبل انتهاء العام بشهور وهو في حاجة الآن لتعويض ما فات .. قر قراره
بأن يؤجر جهده الليلة أيلة كان الأمر .. مصمما أن يفوز بكمية من أطباق
الأرز في حفل انتهاء العام : (تى) .

ولكن على أى شيطان اليوم قد وقع ؟ منذ العصر لم يكسب غير
عشرين سنتا ولم يلتفت أحد اليه من هؤلاء الناس المرتدين « البروكار »
والثياب المزركشة ..

والأكثر ازعاجا .. هو هبوب رائحة المفرقات التي تأتي من بعيد ..
وتصيب أحشائه بالحى ..

ما الذى يأبل فيه الآن ؟ حين يتفكر اغنياء (تى) تعود المياه لتجرى
في حلقه .. فهم يلقون بالنقصود من النوافذ .. ويتجمع الناس ويقتز
— هو — هنا وهناك جامعا مئات وآلاف القروش .

قطب حاجباه .. حين تذكر أنه لم يكسب حتى قطعة من ذات
العشر سنتات لفده .

توقف فجأة .. ونظر خلفه .. جاءه الصوت عاليا :

— ادفع العربة بى للامام .. ادفع

استعد .. مستديرا بوجهه نحو الزبونة :

(١) الركشة : عربة صغيرة ذات محملين وقعد واحد ، ينتشر استخدامها في شرق
آسيا .. ويرادفها في اللهجة المصرية : الكرفيتا .

- أين تريدان الذهاب .. سيدتى ؟
على الرصيف .. وقفت امرأة فى الثلاثينات .. ترتدى ثوبا من
الستان الرمادى متلعة بوشاح ابيض .
— اتوجرها بالساعة .. سألت السيدة .
— كم ساعة تريدان .. سيدتى
— ساعة واحدة
— ستون سنفا .. سيدتى
— انه لكثير .. عشرون فقط
— انه حفل (تى) .. سيدتى .. وفى تلك الساعة .. لا يوجد
اناس كثيرون يدفعون للزيائن .. سوف تكون الدورة الأخيرة ..
وبعدها .. اعود لاقضى نهاية العام مع عائلتى ..
اشاحت السيدة بوجهها عند تلك الملحوظة المستجبة .
سأل الرجل قلنا :
— بكم تريدها اخن ؟
عشرون سنفا .. انك تطلب الكثير .. ففى الايام العادية خمسة عشر
سنفا فقط .
— اسمعنى .. خمسة وخمسون سنفا .. كلتى الأخيرة ..
— ها .. انت حر ..
ادارت السيدة ظهرها .. ثم ذهبت ..
واقفا بساقيه المقوستين .. ومكتكا على كعبيه .. يتابع خطاها
بعينه لحظة بلحظة .. تتمم (ساجيها) ضمن قائمة الزيائن القليلين ..
طالما يلزمنى النحس الليلة .. وبدلا من اجهاد نفسى بالدوران بلا
ملائل) ..
جرى خلفها ونادى :
— هيا .. اصعدى .. عشرون سنفا .. خمسة وعشرون سنفا ..
عند الكلمة الأخيرة .. قفزت السيدة بسرعة على الأرض بعد أن كانت
على وشك الصعود .
— لا .. قلت .. عشرون فقط أو لا شيء .

— وهو كذلك .. اصعدى .. اصعدى .. سيدتى ...

رفعت السيدة معصمها .. حدثت فى ساعتها .

— تسعة الا خمس دقائق .. اليس كذلك .. لنقل تسعة .

ماخوذ بالساعة .. انطلق الرجل سريعا .. الوقت هو النقود .. وكل دقيقة مكسب .. فى البداية .. اعتقد ان لدى الزبونة اعمالا هامة تؤديها ، ومن ثم انطلق يعدو وبسرعة من شارع الى شارع دون توقف ، فمن بعد سوق (دونج .. اكسوان) استدار الى شارع (فانور) كي يتجه الى (باب شرق) .

— هل تمد لى الوقت ساعة اخرى .. سالت المرأة

— نعم .. وينفس السرعة ايضا .

— اتفقنا .. آه .. الديك نقود (فكة) استعيرها منك الان ، وسوف اعطيك المبلغ كاملا ونقدا فى النهاية .

فتش فى جيبه الصغير داخل الحزام الملتف على خصره .. اخرج المشرون سننا الوحيدة لديه واعطاها للسيدة التى دخلت متجرا صغيرا ، واشترت عليه سجاير وقداحة ، وبالسنتات القليلة الباقية ابتاعت حبات جافة من لب البطيخ .

أخذ الرجل يجرى ويجسرى .. ثم يتباطأ .. وانتهى بأن التى سؤالا :

— عن تبحثين .. سيدتى

— عن معرفة

— اين تقطن

— اذنع بى الى الامام .. واذهب على طول

السباق اسبتمبر .. وكالموتور تخطى المحطة .. عبر مرة اخرى شارع « سهين تو » ثم رجع الى شارع « القطن » عبر شارع « ستورز » و « أتوف » ... الخ .. ولم تطلق السيدة باية معرفة .

— كم الساعة الان .. سيدتى ؟

— الحادية عشرة الا خمس دقائق

— فى الحادية عشرة تهما .. سوف استسمحك .. سيدتى .. ان تركينى حرا حتى يمكى الذهاب الى المحطة .. حيث مسافرى آخر قطار .

— أرجوك .. استمر ساعه اخرى ..
— سيدتى .. دورة صغيرة فقط .. حتى ميعاد القطار أو خروج
السيئنا حيث تتاح لى عشرون سننا اخرى .

— ولكك لست متأكدا من شىء .. قليل من العسل افضل من كثير
الذباب .. استمع الى جيدا .. در ساعة اخرى ويتهمل ان احببت حتى
لا تتعب .. كما لو كنا ننزله وسوف تقبض الكثير من المال فى النهاية .

اخترقت الكلمات الأخيرة اذنييه .. موافق .
المعبرون يتضايل عددهم والابواب تتقل واحدات نلو الاخرى ..
شارع « رويال » وشارع « بيب » .. شارع « الباتنييه » وشارع « الكالام
بلات » و لا يسمع فى السكون سوى حبات اللب الجافة تقرقع بين
اسنلتها .

.. فجأة .. أحدثت المفرقتات رجة قوية .. مظنة منتصف
الليل ، منتصف آخر ليلة فى العالم .

— كم الساعة الآن .. سيدتى
سأل الرجل .. وهو يجر العربة .

— تبا للساعة وتبا للمنزل الذى يحتفل الآن بالعام الجديد أنها
الثانية عشر الا ربما .

تهتم وهو يستحث الخطى « فى الخمسة عشر دقيقة الباقية سوف
افوز بستين سننا .. أضف عليهم العشرين التى معى .. ثمانون سننا .
ثمانون سننا للعام الجديد .. ولسوف أرجو الزبونة ان تعطينى
عشرة اخرى بمناسبة العام الجديد أيضا .. اعتقد انها لن ترفض ..
ستكون بمثابة ثواب عن السنة الماضية .. آه .. تسعون سننا ..
يالها من صفقة فى ليلة واحدة .. سأكسب مائة اخرى مثلها فى وقت آخر
اذا صادفنى الحظ مثل اليوم » .

ثم ... طارت افكاره فى اتجاه امراته وطفله .
« غدا .. صباحا .. بعد دورة المحطة سأبتاع .. قدرا مقبلا
يقحل النار واشترى جاتوه لابنى .. وستسعد زوجتى برنين النقود فى
جيبى وستقبض بالحنان نحوى » .

ظل ثائبا فى أحلامه تلك .. حتى وصل بشكل الى الى مستشفى
الحاكم عند نقطة الحدود .. توقفت .

— أصبحنا بالتقريب منتصف الليل الآن .. من فضلك سيدتى ..
ادفعى لى ثمن الدورات الآن .

جن جنون الزبونة :

— أتريد الأجر حالا .. لا .. سوف آخذ ساعة أخرى ..

هيا بنا .. مجهود قليل .. وتستمر ..

— ان الوقت تأخر بى .. سيدتى .. ويجب ان أعود .

— يا الهى .. أوه .. لن أخفى عنك شيء اذن .

انا أيضا .. انا .. انا أيضا ابحت عن زبون .. لقد رايت بنفسك .. لم يلتفت او يهتم أحد بأن يلقي على كلمة واحدة .. كنت سأطلب من الزبون أن يدفع لك اجر كاهلا .. ولكى فى مآزق الآن .. قل لى كيف سأخرج منه .

— لماذا أفعل .. دبرينى انت لماذا أفعل .. سأذهب بك الى قسم الشرطة .

— اذا لم يكن هناك حلا آخر .. لا يمكنى ان أقول شيء .

— يالها من كارثة .. وكان لديك الجراءة أن تستأجرينى بالساعة بل وتقترضى نقودا لتشتري سجائر وحبات لب — لقد طفح بى الكيل .

— أنا أظن عند مدخل حارة « فارسيل » .. سوف ادفع لك حين تمر من هناك ولا داعى لكثير من الحكايات .

— يوجد مئات الأتزة المتفرعة من « فارسيل » .. كيف سأجدك هناك .

لكنى صافعة حقيقة .. فتشنى اذا لم تصدق .. فتشنى .

— ليس لى حق تفتيشك .. ادفعى لى وينتهى كل شيء .

— اليك وشالحى .. بيمترنى .. ساعتى .. خذ منهم ما شئت .

— ولم ؟؟ .. لاخفن امى ؟

— لا تفضب .. لا تفضب .. فللنظر معا للأمر .. استمع الى نحن الاثنان فى نفس الموقف وواقعين فى مآزق واحد ، نبحت عن الزبائن فى الشوارع كى نقتات ونحيا .. لقد سقطنا على ليسلة لعينة ويجب أن نفكر مليا فى الأمر .

— لماذا لم تقولى الحقيقة من قبل ؟ كان بإمكانى ان اذهب بك الى شارع الحجرات المفروشة ولكن لا ! أتسى .. فضلت الهروب عن المواجهة .

— لم اكن ادرى ماذا ستفعل وقتذاك .. لتكن عاقلا .. اذا تركنى هنا فاحتمال كبير الا يمكنى ان ادفع لك الثمن ! اما اذا استمرينا فى العدو فمن الجائز ان يصادفنا الحظ .. كان يرانى احدهم واعطيك المال واجنبك الشكوى .

دل الرجل فتاه الحظ على مذاق متعددة .. لعلها تجد زبونا .. لكن عيشا .

الثانية صباحا .. ولا من مجيب ..

حين عبرا شارع « شافر » سقطا أخيرا على رجل يمشى بخطى سريعة ورأسه مدلاة للأمام .

بادرت « الحلوة » بالكلام .. سائلة عن عنوان ..

بؤسا كان الأمر .. اشاح الرجل برأسه جانبنا مستهرا فى خطاه السريعة .

— لا أتذكر .. اطلبى من صاحب الركشة ان يدلك .. انا فى حالة استعجال زوجتى مريضة واهرع لآنادى على طبيب .

زغيران من اليأس صعدا معا .. الأمر ليس فى حاجة الى كلام قال الرجل مستهرا فى جر آتله .

— انك تقطينى هكذا

— اتوسل اليك .. استمر فى الدفع

— انه لشيء جميل حقا !! الا تلتفتين بزبائن او حتى رجال الشرطة !!

— لتذهب افن .. اذهب ولا تخف فان الكروت « الرخصة » معى .

— انه لطريق طويل .. طويل .. ولا أحد على مرمى البصر .

— اسمعنى جيدا .. قالت « الحلوة » : اتركنى لآنزل ..

سلنحدث معك بقلب مفتوح .. سوف يبرز النهار بعد قليل ولا فائدة من الروح فى الشوارع .. ستكون نفس النتيجة .. لن أحصل على مال الليلة .. ها .. ذاك هو الواقع .. أعطيك وشاحى وساعتى وفستاتى ايضا .. هدية لك .. واذا كنت لا تريدهم .. دلنى على ركن ما مظلم واصطحبنى ولسوف امثل لكل ما تريد .

— ولكن ما الذى استطيع أن افعله انا معك ؟

ابتسمت الفتاة بسخرية آخذة بيد الرجل .. ربت على كتفه .

— يالك من ساذج .. قالت .. أريد أن اوضح .. اتنا سنكون

وحننا .. وهذا جسدى أملك استخدمه كيفما ترى بطريقتك .

— اشكرك .. انى مجرد خادم لا اكثر .. سوف تكون الطامة الكبرى اذا نقلت لى امراضا معدية

— لا امراض .. او عدوى .. كنت فى زيارة الطبيب بالأمس .

— لا .. لا .. انى ائفض يدى من هذا الموضوع .. اذا كنت ترحمىنى فلتنزلى وتتركينى اعود وتدفعى لى الثمن .

— اذا كان ولايد فلنذهب عندى .. ولتاخذ ما تشتهى نفسك .

ظلا .. هكذا .. ملكتين فى الشارع .. مكودا تمتم الرجل بين اسنانه :

« ليس معها نقود .. وسلاعتها على وتيرة واحدة .. أجرى .. أجرى .. وجهها مكشوف .. تمضغ الحبات .. وتدخن السيجار .. ولا تخجل .. ماذا يفيد أن ذهبت بها الى قسم الشرطة .. ماذا تفيد أى وعود منها » .

مكثت الفتاة صامئة مثل تمثال .. تاركة هذه الانفلاته من الغضب تمر .

نسيم الشمال يهب باردا .. يتخلل العظام .. تفتح الأبواب هنا وهناك .. استيقظ الناس .. ولكن ليس للبحث عن فتاة رصيف .

اقتрحت الزبونة .. عند المرور أمام فندق ..

— توقف لحظة .. ساطرق باب احدى معارفى ..

ضربات قوية .. ثم لم يبق غير الصدى ..

— ياالهى . الفتاة .. أين الفتاة ؟ قال الرجل لنفسه وقرر أن يطرق الباب .

فتح له خادم الفندق

— سيدى .. اطلب منك صنيعا .. الفتاة ذات الوشاح الأبيض التى جاءت اليكم للتو .. بأية حجرة نزلت .

— كل حجراتنا خالية

— وبعد .. أين هى

— خرجت حالا .. ولم تمر دقيقة

— ها .. من أى باب

أشار خاتم الفندق للباب الصغير للخدم .. زافرا باشمئزاز .
جن جنون الرجل .. كما لو جاءت ضربة قوية .
— فلنذهب من هنا .. سوف أغلق الباب .. ولا نريد حوادث
على بداية السنة الجديدة .. مفهوم ؟
— سيدى .. سيدى .
أمسك خادم الفندق بالرجل من كتفيه ودفعه للخارج .. ثم أغلق
الباب بضربة قوية ..
جازا على أسنانه .. محبوسا .. رفع مقعد العربة وألقى
به فى الهواء .. ثم أخرج من جيبه علبة سجائر .. أشعل واحدة .. لاعنا
قدره السيء .. ثم .. رفع بواسطة قدمه .. المحبلين .. أمسكهما فى
يديه .. وأبتعد بخطوات وثيدة ..
ثم .. دوت المفرعات .. فرحة .. دون انقطاع .. تحى قدوم
الربية .

اقرا لهؤلاء

فى العدد القادم والأعداد التالية

طلعت فهمى	ابراهيم الحسينى
صلاح والى	عامر سيفل
علبة الروينى	احمد النشار
السيد زرد	مصطفى عبد الفنى
وصفى صائق	

الشاعر عبد الرحمن الأبنودي

أجرت الحوار : اعتماد عبد العزيز

للحوار معه نكهة فريدة كشعره .. وطعم متميز كلفته .. وكما أن لسماعه وهويلقى تصائده أثر وجداني آخر غير أثر قراءتها .. كذلك الحديث معه .. فالأبنودي خير مثال لابن جنوب هذه البلد .. مزاجي ، شكاك ، كسول ، سريع الانفعال .. ولكنه ما أن يامن ويصادق حتى يتحول الى فيض من العطاء والحنان ويقول حتى المنوع والمخبأ .. وهكذا جاء هذا الحديث مع الأبنودي .. صاحب هذا الاسم الخاص .. والعلامة الفريدة والمكانة المتميزة .. لا في الشعر العامي المصري فقط .. ولكن على الخريطة الثقافية العربية كلها .

— حوصرت بالفناء منذ صفري .

— والدى مزق أول ديوان لى وانهمنى بنهشيم عمود الشعر والاساءة للغة القرآن .

— كل دواوينى مكتوبة باللغة العربية الفصحى .. واتحدى .

— قضية الفصحى والعامية هى قضية سياسية بالاساس وليست قضية لغة .

— لا يوجد شاعر عامية أصيل لم يعتقل فى مصر سوى صلاح جاهين .

— فؤاد حداد ليس فى حاجة الى تكريم .. ويكرمه نضاله وسجنه وشعره .

— حققت القصيدة العامية شيكلا ومضمونا عند كل الشعراء من الانجازات ما لم تستطعه قصيدة الفصحى .

— ان القصائد التى اشتهر بها صلاح وحجازى وأمل هى القصائد التى استلهمت الأدب الشعبى .

— من ايجابيات معاهدة كامب ديفيد العبقريه انها حسنت قضية الانتماء للوطن .

— تنتعش السر الشعبية دائما حينما تحتاج الشعوب الى مدد لمواجهة قوى البطش .

— نعم صوت عبد الحليم كان جريده توزع اكثر مما توزعه كافة الجرائد العربيه مجتمعة .

— اغنية موال النهار اكسبتنى من احترام العالم العربى ما لم تعلمه قصيدة اخرى من قصائدى الجيدة .

— اللهجة الصعيدية عندى ليست فاكهة الريف للمدينة .

— كتبت الاغنية اصلا لبعث تراث الفلاحين المصريين .

— حشيك للقاضى التى تغضبك كثيرا من اجمل أغنيات الفلاحين فى ابنود .

— احلم بالشاعر الذى يأتى من بين الناس ليجعل منى مرحلة متخلفة او يسكتنى .

— شعراء الفصحى بالذات لا يتوجهون منذ عشرين عاما الا لشخص واحد اسمه ادونيس .

— لم يعد هناك مطرب يغنى لعروس تحلم بعودة حبيبها من بلاد الغربة والاهاة .

— « صداقة حميمة » هى' التهمة الفريدة التى سجن بها جيل الستينيات .

— بالفعل اقصد هذا السؤال .. فكل ما اعرفه عنك باستثناء اشعارك واغانيك هو انك من ابنود .. وربما كان السبب هو قلة احاديثك وبالأصح ندرتها هنا عكس الحال فى الخارج .. ولذا اسالك ان تحدثنى عن نفسك وكيف كانت البداية ؟

✽ أنا من مواليد محافظة قنا بصعيد مصر عام ١٩٢٨ .. الأوسط بين خمس أخوات ، أربع أولاد وفناه .. ومن بيت يخطط فى أجوائه العلم بالشعر

بالأدب .. فأبى رجل دين .. عالم وشاعر فى نفس الوقت وله ديوانان شعريان مطبوعان .. أولهما بردة على نهج برده البوصيرى فى مدح الرسول والثانى الفية فى النجو على غرار الفية ابن مالك .. وكذلك أختى الأكبر الشيخ جلال كان شاعرا أكثر تقدما من أبيه .. يكتب عن الحب والمجتمع والسياسة .. وان كانت بالشكل الذى يكثر فى الأتاليم وهو شعر المناسبات .. وكذلك بقيقة أختى .. بل أن أختى والتى كانت أمية وعلمت نفسها بنفسها القراءة والكتابة هى التى نهتتى الى الزجل وخاصة ازجال بريم والكشوشى وفكرى النجار .. حيث كانت تأتى بالمجلات التى تنشر هذه الأزجال وتختارنى أنا لقراءة هذه الأزجال لها .. هذا من جانب أما الجانب الثانى والأصيل والأهم والذى يعتبر مصدرى الشعرى الأول هو أتنى عشت فى قرية كل من فيها يغنى .. فهؤلاء الذين يعملون بالزراعة والرعى وتجارة الحبوب يغنون فى الرواح والمجىء أغنيات جميلة راقية .. فكل من تحت الشوايدى وكل من وراء السواقى ومن يحصد ومن يدرس ومن يدرى الحبوب الحبوب يغنون لتسهيل العمل .. بل أن المرأة تغنى فى بكائياتها الخالدة وطوال اليوم فى كل حالات العمل التى تمارسها .. ببساطة تستطيعين أن تقولى أتنى حوصرت بالغناء منذ الطفولة .. خاصة وأن الحياة اضطرتنى للعمل وأنا صغير فى المشى خلف الحصادين .. خصوصا وأن كل أهالى الصعيد هم من وجهة نظرى شعراء بحكم اللغة المكثفة فى واقع حياتهم اليومية فى التعبير عن حياتهم .. فلا توجد لغة مباشرة فى هذه الترية .. بمعنى أنه لا يوجد من يقول صباح الخير فردد عليه الآخر بصباح النور .. ولكنه مثلا حينما يقابل الرجل صديقه يحمل حزمة جرجير دبىرد أن يقول له صباح الخير فانه يقول له مثلا « جرى ايه انتم عازمين المحافظ انهارد » فالتناس هناك تستعمل اللغة بطريقة غير مباشرة وهذا هو الشعر .

— نقول أنك من بيت ومن قرية كل من فيها يقول الشعر .. فلماذا إذا لم نسمع ولم نعرف إلا ابنودى واحد وهو أنت؟

✽ أنا كتبت الشعر أولا لأننى تعلمت .. ولأننى عرفت ما هو الشعر .. ولأننى عشت فى بيت قيادته شعراء وأصدقاء الوالد من قرى أخرى شعراء ودائما كان يجتمع فى البيت الذى كان كما سوق عكاظ شعراء .. فكان بالضرورة لابد وأن اكتب شعرا .. ولكن الجيل الذى سعدت به هو أتنى لم اكتب الشعر على غرار اشعار أبى أو أختى الأكبر .. لم اكتب على طريقة قد أقبل القطار تلوح منه النار كما درسنا فى المدارس ، فما تعلمته فى المدرسة من شعر كان دائما ينتهى الى اشعار أبى وأخى ولكن ومنذ وقت مبكر اتجهت الى الكتابة بلغة قريتى .

— هذا ما قصدت اليه من انه لابد بالاضافة الى هذه البيئة الفنية من ان يكون هناك موهبة خاصة تعرف طريقها وان تجد من يكشف عنها ؟

✽ دعيني أحكى لك سرا تذكرته الآن .. فأنا كتبت أول ما كتبت بالفصحى على طريقة والدي والمدرسة .. وحينها أخذت هذا الشعر وذهبت به الى أصدقائي ابنود لأقراه لهم وهم من كنت أتوجه اليهم بهذا الشعر لم تحدث الصلة الحميمة التي يجب أن تحدث بين شاعر وجمهوره ليستمر الشاعر .. وهنا أدركت أنه لابد لى من تغيير اللغة فهذهت اكتب عن هؤلاء الناس على أن اكتب بلغتهم .. فلم اعتقد يوما من الايام اننى كنت سأذهب للقاهرة .. وفي هذه الحالة أطحت بكل ما كتبت وبكل ما حاولت المدرسة أن تعلمه لى من الشعر واتجهت للكتابة عن هؤلاء الناس بلغتهم وكان عمري وقتئذ ١٤ سنة .. وبالطبع ثار والدى ثورة شديدة واذكر أن والدى مزق لى أول ديوان شعر كتبتة بالعامية متها أيأى بتهميم عمود الشعر والاساءة للغة القرآن .. مزقه بغضب كبير كأنه فعلا داخل معركة حقيقية وكاننى ابن حرام .. اذ كيف أخرج من صلب هذا الرجل واكتب شعرا بالعامية .. وهو لا يعنيه الشعر كثيرا ولكن كانت تعنيه اللغة .. فاللغة عنده لها قداستها العظيمة .. وبالطبع هذا حدد لغتى وحدد خيالاتى وطريقة الصور وارتباطى بالأدب الشعبى والمأثور الشعبى .. فمعلمى وأستاذى الأول هو الفلاح وبالتالي كنت ابحث عن الأسلوب الذى يعى به والذى استقر عنده من آلاف السنين لأعبر عنه واكتب به .

— أنت هكذا تقفز بنا سريعا لتضعنا وسط القضايا المشتعلة اوالتي اريد أن أشعلها معك .. والتي أوّجل الدخول اليها حتى نستوفى البداية ولذا أسالك ما هو تأثير هذا التناقض المبكر الذى عشته بين لغة الأم ولغة الأب وهل افادك فى شيء ؟!

— آه .. من هذا التناقض بين لغة وشعر وأغنيات هذه الأم البسيطة والامية وبين أشعار أتية من عالم قديم ينطق به لسان الأب .. بين شعر وأغنيات وموروثات وفنون متنوعة وثمينة ترضعنى بها هذه القرية البسيطة ابنود وبين أشعار مقررة فى المدارس لا يحس الانسان تجاهها بأى نوع من الصلة .. كان على أن انحاز لأحد الجانبين .. طبعاً فى الفترة الاولى انحزت الى شعر الأب بصفته هو الشعر .. فلم يعطينا أحد أن من الممكن أن يكون ادب هذه القرية أدبا أو شعرها شعرا .. وانما الشعر هو ما يقوله أبى وأخى وما تقوله المدرسة فقط .

ولكن بعد ذلك وفي وقت مبكر قررت أن أنتمى لهذه القرية وأن أعبر كما تعبر هى بغض النظر عما اذا كان ماالكتبه يسمى شعرا أو لا يسمى ..

أن يعترف به أو لا يعترف .. فكان كل همى أن أصل لجواهر القرية
وأصدقائى الذين أحبهم والذين ذهبت اليهم بشعرى الفصحى فلم يصل
اليهم ولم يحدث بينهم أى اتصال بينما يقف الشاعر، الشعبى أبورية بينهم
فيصبحون معه قلبا ولسانا واحدا .. خاصة وقد لفتت نظرى هذه العلاقة
العاطفة اللعبرية التى أقامها شاعر الرابة مع جمهوره فى القرية
المصرية .

وصدقنى عندما أقول لك أننى كنت أعتقد أننى رائد هذا اللون من
التعبير الأدبى فلم أكن أعرف أنه قد سبقنى الى هذا فؤاد حداد و صلاح
جاهين .. وهو صنع تفردى اذا جازت الكلية لأنى لم أتاثر بشاعر من
قبل اذ كنت أعتقد أننى اخترت طريقة جديدة .. وأعبر عن جمهور جديد
لم يخاطبه أحد قبلا .

— اذا فهذا الموقف السلطوى العدائى من شعر العلمية والذى
واجهك به الوالد من البداية ظل كما هو حتى الآن .. فهو نفس موقف
السلطات الأدبية الرسمية المختلفة .. وسؤالى هو لماذا هذا العداء
والرفض لشعر العامة من وجهة نظر الأنودى ؟

✽ كما قلت لك أنا خضت حرب العامة والفصحى مبكرا وأنا
بالفعل مدين لحادثة تزيق ديوانى الأول من قبل والدى لأنها من وقت
مبكر وضعتنى فى هذا التناقض بين السلطات الأدبية والمبدعين من جانب
وفى قلب قضية العامة والفصحى من جانب آخر .. لأنه حين تمزق
الديوان لم أسكت طبعاً ، وإنما دار حوار اشركت فيه حتى العامة
الأميين .. فهل من حق الوالد أن يمزق ديوانى وبأى صورة .. هل
اكتب كلام عيب .. يمزقه لو فيه قلة أدب .. لو اكتب جنس .. خاصة
وأنه رجل دينى يجب أن يتطلى بالسماحة وأن يناقش الأمور بطريقة
عقلية ومنطقية لا بالتعسف وبالتالى ارتطبت بالسلطة ويكتب الفصحى
منذ وقت مبكر ممثلة فى الشيخ الأنودى والأخ الأكبر .. وبالتالى
طرحت قضية العامة والفصحى ومن الذى قال ان الفصحى فقط هى
التي تعبر عن الناس ومن الذى أعطاهم هذه القداسة وحتى لو نزل بها
القرآن الكريم أنها لهجة من لهجات العرب وكان هناك ألف لهجة وأن
الرسول الكريم اختار هذه اللهجة لأنها لهجة قريش الى آخره .. كما
بحثت فى كل قضايا اللغة .. فالفظة ما هى الا وعاء يحمل الأفكار
والأحاسيس واللغة ليست هدفاً فى ذاتها .. وهكذا عندما جئت للقاهرة
ونشرت دواوينى وخضنا معارك العلمية والفصحى لم أهتز مرة أخرى ..
بل أفادنى طبعاً وأغنى تجربتى وجعلنى من اثرس المدافعين عن

العامية .. فهي لغة شعوبنا واللغة الحية التى تنقل الأفكار البشرية بصورة فيها ديناميكيته وحيويته .. وأنا أعتقد أن منطقة قنا هذه منطقة نقاء لغوى شديد ومعظم سكانها قبائل عربية مهاجرة من الحجاز واليه وهؤلاء الناس كما نقلوا دينهم وثأرهم ومعتقداتهم نقلوا أيضا اللغة الحية التى تمارس دورها اليومى لا كما دونها المدونون فى القرن الثالث الهجرى وحطوها . وأنا أعتقد كذلك أن اللغة التى اكتب بها هى الفصحى الحية .. وليست الفصحى المحنطة .. فهي فصحى .. فخلال كل دواوينى « ١٢ ديوانا » لن تجدى كلمة ليست من قواميس العرب سواء على مستوى اللغة أو مستوى التركيب اللغوى .. فقط هى لا تنون ، لا تنصب ولا ترفع وما عدا ذلك هى اللغة العربية الفصحى فى الحياة .

— وأنا أعتقد استاذ ابنودى أنك بهذه الاجابة قلت لى لماذا اخترت الكتابة بالعامية .. ولم تقل لى لماذا هذا العداء والرفض للعامية ؟

✽ شعر العامية وترجع اصوله الى فن الزجل القيم نبت فى الواقع ملجأ لاحتياجات الحياة .. ولولا ان الواقع فى حاجة اليه لما افرزه .. ولما سمعت عن هؤلاء الذين يعبرون عنه بهذه اللهجة او اللغة وأنا افضل ان أقول اللغة .. وبالتالي كل العلامات البارزة فى فن الزجل نجد وراءها موقف سياسى عظيم وموقف اجتماعى ووطنى نبيل .. عبد الله النديم شاعر الثورة العربية مثلا نعلم كم دفع من حياته فى التشرد والنفى خاطب الشعب بهذه اللغة .. يرم التونسى وعذاباته لا تخفى على انسان وتاريخه معروف فقط لأنه ناهض السلطات بهذه اللغة وكان الهدف من هذه اللغة لا ان اخاطبك وتخطبيني .. ولكن ان يخاطب الشاعر جماهير شعبه العريضة القادرة على احداث التغيير وازادة الطريق امام هذا الشعب .. بالطبع لابد فى هذا الوضع ان تتحرك السلطات التى روجت لقضية ابتعاد المثقف عن جمهوره حتى لا تنعى هذه الجماهير مصلحتها وتكتشف من يسرقونها ويستغلونها .. ولذا لا بد ان تنصدى السلطات ليست السلطات الادبية فقط وانما والمخبرون ايضا .. والمخبر هنا يتساوى مع رئيس الصفحة الادبية الذى يمنع القصيدة ان تصل للناس .. اذ يمارسان عملا واحدا فى خدمة السلطة المستغلة للشعب .. ومن هنا كانت قضية الفصحى والعامية بهذا المعنى هى قضية سياسية بالاساس وليست قضية لغة .. قضية مستغل ومستغل .. ثم انهم يتوسلون بفكرة اننا نهدم لغة القرآن ونفتت القومية العربية بيننا لو نظرنا الى اشعارهم واشعارنا لوجدنا ان شعر العامية من أكثر الأشعار التى تعبر عن القومية العربية

ووحدة الهموم العربية ووحدة الشعوب العربية ، بينما أشعارهم المكتوبة بالفصحى هى نوع من ممارسة الكتب .. وأنا أستغرب أنه لا يوجد شاعر عامية أصيل لم يقتل في مصر الآن ربما سوى صلاح جاهين .. وهذا موقف محدد وواضح .. فهؤلاء الناس لم يسجنوا لأنهم نشلوا محفظة أو تاجروا في المخدرات والعملة .. ولكنهم سجنوا لينفخوا ثمن فكرتهم ووصلوها الى الجماهير عبر لغتها الوحيدة التى تفهم بها .. فشعر العامية والكتابة به هو اختيار .. وفي الأساس هو موقف سياسى وموقف وطنى وائبقى .. وكما قلت من النادر أن تجدى شاعر مصرى كتب بالعامية ولم يجرب السجون والمعتقلات لأنهم أصلا يتوجهون الى شعوبهم فقط .

— اليس من الجائز أن هذا الموقف الرافض والعدائى يعود في جزء منه اليكم أنتم .. ودعنا نتحدث بصراحة فأنتم كشعراء للعامية منعزلون لا تطالبون بحقوقكم ولا تدافعون عنها على عكس شعراء الفصحى .. وانكر مثلا أن صلاح جاهين دعى لاقامة مهرجان الشعر العالمى عام ٨٦ والذي يوافق ذكرى مرور ربع قرن على وفاة بيرم التونسي وأن تهدى فيه الجائزة لفؤاد حداد فلماذا لم تتضامنوا جميعا ككتاب عامية وراء هذه الدعوة لاقامتها !؟

✽ نحن نختلف قليلا مع الأستاذ صلاح جاهين .. فهو ما زال يرى أنه في هذه الدولة أهل للحوار معها والخطاب والتسول منها .. بينما نحن نعلم حقيقة موقفنا من السلطات وموقف السلطات منا .. وفؤاد حداد ليس في حاجة الى تكريم .. يكرمه نضاله وسجنه وشعره .. فؤاد حداد رائد مدرسة شعر العامية ودفع من حياته ليس أقل من ١٠ سنوات في السجون والمعتقلات وليس في حاجة الى أن نكرمه .. فنحن نحمله في قلوبنا ونحن نعترف بهذه الحقيقة في كل لحظة .. ونحن لا نتسول من السلطة اعترافا .. فكيف تعطينا السلطة اعترافا وهى تخون الشعب .

— طيب. اذا كان هذا هو موقف السلطات الادبية والرسمية من ادب وشعر العامية .. فماذا تفسر موقف النقاد .. وهذا الاستعلاء النقدي الذى يتعاملون به مع شعر العامية وشعراءه ؟

✽ هو موقف السلطة أيضا .. فعطينا الا نفرق بين السلطات العسكرية والبوليسية والسلطات الادبية .. فهناك من يعادى هذا الادب لأنه أدب الجماهير .. هناك من يجبن عن الدفاع عن هذا الشعر الذى يعنى أنه دفاع عن قضايا الطبقات الكادحة التى تسعى الى تغير

حياتها وتغير عالمها وتحقيق ذاتها .. فالسكوت غنية .. ولكن موضوعا أيضا في نفس الوقت حينما نشأت حركة الشعر الحديث خلقت حركة نقدية واسعة حولها .. مدرسة في النقد جديدة .. ولكن حينما خرج شعر العامية وبالذات في الستينات في أوج ازدهاره له وأوج ظهوره على أيدينا نحن الذين أتينا من قرانا البعيدة بلا ميعاد لتلتقى .. لم نخلق شراحا ودارسين له .. كان في المستطاع أن تكتب مقالة عن الشعر الحديث بالفصحى وتنتشر .. ولكن لا نستطيع أن ننشر مقالا عن شعر العامية ، ليس من أجل مضمونه السياسي فقط .. ولكن أيضا لأنه شعر بالعامية .. بل حتى شعراء الشعر الحديث كصلاح وحجازي الذين خضنا المعارك الى جوارهم دفاعا عن تجديدهم .. لم يخوضوا المعارك الى جوارنا دفاعا عن شعرنا مع أننا وجهان لعملة واحدة .. فأنا حينما اكتب قصيدة اعتقد أنني كنت أعبر في نفس الوقت عن عبد الصبور وحجازي وأمل .. بينما لم يضعوا هم موقفنا في الاعتبار .

— لماذا ؟

✽ نفس الموقف المتوارث القديم .. والدراسات شبه الازهرية .. ننظر في ماضي عبد الصبور وحجازي ونرى ماذا استهواهم مثلا في الآداب التي قرأوها .. نجد الآداب العربية القديمة .. فهم لم يظنوا أن هناك تراثا آخر غير تراث العربية القديمة .. ولم ينظروا أبدا لتراث فلاحهم .. ولم يروا تراث القرية على أنه تراث ، أبدا فلم يحترموه بينما نحن امتداد لهذا التراث .. ولذا فهم لم يحترموا الا تراثهم القديم لضيق أفق منهم .. ولذلك عجلوا بضرب حركة الشعر الحديث بتقسيم الجبهة الى قسمين أو أكثر .. وتسلب اليهم هؤلاء الذين يتسلطون الآن على الشعر والادب والثقافة .. حتى لقد عادت مرة أخرى النغمة التي تقول ان الشعر الحديث ليس شعرا ، وأنه شعر الملاحدة وشعر الحمر الى مخره .

لم يدرك هؤلاء أنهم ليسوا هم فقط الجدد .. ولكن كنا نحن أيضا جددا .. ومن العجيب ان قصيدة شعر العامية في تعبيرها وتكوينها وتركيبها وتصويرها .. أى في الشكل والمضمون قد حققت من الانجازات على مستوى القصيدة وعلى مستوى الأعمال الشعرية ما لم تستطع ان تحققه قصيدة الفصحى شكلا ومضمونا في التعبير عند كافة الشعراء .. وليس عند فؤاد حداد أو جاهين أو الأبنودي فقط .. حتى ان القصائد التي اشتهر بها صلاح عبد الصبور وحجازي وأمل هي القصائد التي استلهمت الابدع الشعبي مثل « شق زهران » و « الطريق الى السيدة » هي هذه القصائد التي قربتنا نحن منهم كجمهور لهذا الشعر .. هي

القصائد التي حاولوا فيها الاقتراب منا .. فالشعر الفصيح كله في افضل حالاته باستثناء امد دنقل كان شسعرأ محافظا على مستوى الأكار .. لم يكن شعرا مقاوما .. يعنى لم تعكس قصيدة الشعر الحديث صراعا واضحا ضد السلطة الا في حالات كاهل دنقل الذى هو في اعتقادي ابن موقفنا نحن ايضا .. وهو يعبر عن الزير سالم كان يسنلهم الأداب الشعبية في التعبير عن قضايا قومية سياسية وشعرية واجتماعية .

— برغم اجابتك الشافية والكافية والجيدة هذه .. الا اننى وانا اسمى لتنفيد كل الادعاءات والآراء حتى نصل الى الحقيقة وحدها حتى ولو جاءت عارية وقاسية .. اعاود فأسالك .. ترى هل ندرة هذه الأعمال والدراسات النقدية اما ترجع الى طبيعة العمل الأدبي العالمي نفسه الذي لا يحتاج الى اسهامات النقدية ؟

✽ على العكس .. وأولا أنكر انه كتب عنى وعن شعري ثلاث دراسات نقدية وأظن انها من افضل ما كتب في نقد الشعر في مصر . كتبها ابراهيم فتحى وغالب هلسا ورضوى عاشور .. ولكن بشكل عام .. قصيدة العامية نعم هى باللهجة العامية وباللغة العامية ولكنها تحمل تركيبها وتحمل أفكارها .. وعلى مستوى الشكل من الممكن ان تتفوق كما ذكرت لك على شعر النضوى .

ولذا علينا ان نفرق بين هذه المقطوعات السانجة التي تفنى او ما يسمى بالاشعار الثورية السانجة التي هى ترديد للارجال القديمة وبين المجرى الحقيقي لنهر وحركة شعر العامية التي حققت على مستوى التركيب وعلى مستوى الصور اعجازا فنيا يحتاج لشروح وتوضيح ودراسة ولاعادة اكتشاف قيمها الجمالية والشعرية .. بل والتنظير للحركة الأدبية العامية كلها سلبا أو ايجابا ولاختبار الاصل من غير الاصيل .. كل هذا من عمل الناقد .. فكل ائيب جيد يحتاج الى حركة نقدية تضيقه .. لا داعى ان نكتب عن الشعراء وعن قصائدهم .. نكتب عن حركة الشعر العامية .. نقبها ، نعطيها حقها .. ندافع عنها في مواجهة هؤلاء الغيلان الذين يحاصرونها .. انظرى الى خارطة شعراء العامية .. أين ذهبوا .. لقد انزوا .. كل واحد دور على طريق آخر يأكل منه خبزا .. أين انصرف الشعراء .. أين ذهبوا .. صمت معظم الأصوات وبحث عن عمل آخر .. هناك من صمت جينا وهناك من صمت ياسا .. أين ذهبت هذه الحركة التي كانت متدفقة .. ذهبت حين لم يتحمل أبطالها الضربات المتوالية عليهم من قبل السلطة .. فلو

كان هناك مدافعون عن هذه الحركة لما تهزقت .. لم يدافع عنا غيرنا حتى الآن .. كل واحد منا يحصل قصيدته في كف ورقبته في كف آخر ويذهب ليلقى بقصيدته بين الناس .. وهو لا يعرف اذا كان سوف يعود الى بيته ام لا .. مع ان كل المهتمين بالثقافة والادب وكل النقاد ربما لا شاغل لهم الا تجديد شعر العامية وشعرائها في جلساتهم الخاصة الا انهم لا يكتبون حرفا واحدا بشكل رسمى دفاعا عن شعر العامية وشعرائها .

— لانها قضيتك .. ولأنه واضح انه مازال عندك ما نحتاج الى ان نقوله بالذات في هذه النقطة .. وعندنا ما نحتاج الى سماعه منك .. اسالك هل هذا الموقف من شعر العامية هو امتداد طبيعي للموقف من ثورة يوليو ومنجزاتها حيث انهم يعتبرون ان شعر العامية هو وليد ثورة يوليو ؟

✽ شعر العامية ليس وليد ثورة يوليو .. وانما نحن تاريخ متصل ومدارس متعاقبة تبدأ بعبد الله النديم مروراً ببريم التونسي ثم يأتى شعراء العامية المحدثون .. هذا من ناحية .. أما الناحية الأخرى فهي ان شعر العامية أسهم في ايجاد فن آخر هو فن الأغنية .. واتجه بعض شعراء العامية لكتابة الأغاني الوطنية .. وهذه الأغاني بالذات كان منها الأغنية التي تتخذ موقفاً ناقداً للنظام والأخرى التي تمجد النظام وبالذات في فترة جبال عبد الناصر .. وربما كان هذا الجانب هو الذى يعطى شبهة الولادة مع ثورة يوليو .. ولكن وكما قلت لك فان معظم شعراء العامية سجنوا في فترة عبد الناصر ما عدا صلاح جاهين .. لأنه كان يكتب أغنيات للسلطة .. نعم ان فترة عبد الناصر بالرغم من كل تناقضاتها معها الا انها كانت فترة بناء .. فترة نضال ضد الاستعمار وكان لها وجهها المشرق .. ولكن ليس عمل الشاعر هو تجديد المشرق والتفائل أو اخفاء الجانب المضاد للجواهر والمعادى لحركة الناس .. وبالتالي كان شعراء العامية بعضهم منحاز للسلطة في صورة جمال عبدالناصر وبعضهم كان يقاوم بقصائده ويعاقب على هذا .. وبعد عبدالناصر صمت الكثير من الشعراء لان القضية لم تعد تحمل الرمديات او الألوان المحايدة .. ولذا كان على الشاعر ان يتخذ موقفاً واضحاً .. وهل هو مع سلطة تخون جواهر الشعب العربى وتبيع قضيته للاعداء مجاننا وترتضى في احضان الاعداء ام أنه ضد هذه السلطة بشكل واضح وقاطع .. لأن المسألة لم تعد تحتل اللعب على الجانبين .. وهذا الموقف كانت له ايجابياته .. فمعاهدة كامب ديفيد من ايجابياتها الصريحة والعبرتية انها حسمت قضية الانتفاء .. هل أنت مع الوطن او ضد الوطن .. هل أنت

مع السلطة أم مع الشعب .. هناك انصاف الشرفاء دائما الذين آثروا الصمت ، وهناك من وقف الى جوار السلطة بوضوح ، وهناك من وقف الى جوار الشعب بوضوح ايضا .. ولقد تصادف ولأسباب موضوعية انه بعد قوانين يوليو التى تسمى بالقوانين الاشتراكية سنة ٦١ حدث انه بدأ الحديث عن العمال والفلاحين وبدأت تمثل الطبقات الشعبية وبدأ الواقع يبرز رجاله .. فالطبيعى أن أغادر أنا أبود ويغادر أهل دنقل فقط ويحيى الطاهر الكرنك وسيد حجاب المطرية وفؤاد قاعود اسكندرية وصلاح عيسى والرسامين ورجال المسرح .. وكل جيل الستينيات وكان مصر كانت تعدده وتجنده لأن يلعب هذا الدور .. كان جيل جاهز .. ولذلك تواجدنا فى وقت واحد .. فجيل الستينيات هذا هو الجيل الذى ربي بعضه .. ربي نفسه بنفسه ، كان من يكسب خمسة جنيهات يعول الجيل بحاله .. وبالتالي زج بنا الى السجون بعد أن فرغت السجون من كل المعتقلين التقدميين .. نحن سجننا عام ٦٦ حيث لم يكن هناك سجين تقدمى فى السجون .. جيل الستينيات سجن بعد ٦٦ .. وبالتالي الثورة فى فترتها الأولى ساهمت فى أن تتواجد ولكن فى نفس الوقت نشأت التناقضات بيننا وبينهم وكان لابد أن تصطدم .. واصطدنا .. وبعد عصر عبد الناصر دخلت مصر فى طريق آخر بخلاف ما اتفقنا عليه وبخلاف ما قامت الثورة من أجل تحقيقه .. وهنا كان لابد علينا أن نتخذ الموقف الصريح الواضح .

— ملاحظة غريبة وقعت عليها وهى هذه العلاقة العكسية بين ازدهار أدب العامة وأدب الفصحى .. فما أن يزدهر أحدهما حتى يبتسك الآخر .. والعكس .. فإذا ما ازدهر شعر العامة أصيب شعر الفصحى بالخمول والعكس صحيح .. فهل تتفق معى ؟!

✽ غير صحيح .. لأن فى فترة الستينات ازدهر الشعران الفصيح والعامى لأن مصر كانت فى حقيقة أمرها مزدهرة .. نعم لم يكن هناك ديمقراطية مثلا .. وكان هناك تعسفية بوليسية ولكن كل الشعراء كانوا يعبرون بصوت عال ويبدعون .

— أطرح سؤالى بشكل آخر وأكثر تحديدا .. فشعر العامة كان هو الأول والأكثر والأجود فى التعبير عن التمسك والهزيمة والارتفاع فوقها وتحديها ولكن شعر الفصحى كان هو الأول والأكثر تعبيرا عن فرحة النصر والعبور والاعتزاز به والتفنى به بينما فشل شعر العامة فى ذلك ؟

✳ ساعد لك القضية .. فلهذا أسبابه .. ففى حالات الازدهار الشعبى ترتفع اصوات الشعراء هذا أمر معروف .. وفى حالات الهزيمة والانتكاس تخفت اصوات الشعراء .. اتأ من وجهة نظرى لم تكن هزيمة ٦٧ نكسة كهذه النكسة الحقيقية التى نعيشها الآن . مصر انكسرت نعم فى عام ٦٧ ولكنها لم تكف عن النضال .. بل على العكس بدأت حرب الاستنزاف ودخلت فى معارك سريعة مع العدو .. وتجدين شاعرا مثلى انتقل الى السويس .. ونقلت حياتى كلها الى السويس وعشت حياة الجنود والعسكريين والناس تحت القصف والثران وكبت .. وكان كل همى الا يصيب اليأس الشعب المصرى .. فطالما نحن — الشعب المصرى — نحمل هذه البندنية وفى مواجهة الاستعمار فلا خوف على مصر .. انها الآن عندما بيعت مصر للأعداء وسلمت كل قضايا الوطن لتجارها ومستغليها والذين لا يعرفون شيئا عن مصر ولا يحبونها .. على العكس يحتقرون الشعب المصرى والعربى والذين يجدون الراحة فى الانفصال عن الشعوب العربية والذين يرون أن فلسطين هى سبب كوارثنا الى آخره .. فهذه هى النكسة الحقيقية ولا تظالبننى أن اكتب قصائد عن نصر لا أراه ولا أحسه .

— اعترف أنك لم تقنعنى باجابتك هذه رغم اتى معك فيها طرحته فيها .. ولكن كانت هذه مرحلة سابقة على الانتصار والعبور الذى لم أجده ولم المسه فى قصيدة عامية .. بينما ما قبل هذا وما بعده وجد تعبيرة الجيد .. فهل شعر العامية بكاء وانهازمى ولا يجيد الكتابة عن الفرح والنصر !؟

✳ اتول لك انه ليس هناك اى شك فى أن حرب أكتوبر كانت اختبارا للجندى المصرى الذى ظل سنوات على شاطئ القناة يمضغ الصبر والاهانة والذل .. ولا شك أنه انتقم لهذا خسر انتقام .. ولكن شعر العامية لم يعبر عن هذا لأن السلطة لم تترك له الفرصة .. فبين النصر وبين البيع ثوان .. وما تقولينه ليس ادانة لشعر العامية .. فشعر العامية حينها كانت الدنيا مظلمة كان هو الشمعة المشيئة فى الظلام .. يرتفع صوت شعر العامية يناهض السلطة ويقاومها .. وعلينا أن نفرق .. فى عام ٦٧ حينها حدثت النكسة واصيب المثقفون باليأس والاحباط خرجت من القاهرة وذهبت للحياة فى السويس مع الجنود والفلاحين الذين رفضوا الهجرة . واطن أن ما كتبتة فى ذلك الوقت يعد من أفضل الاشعار التى كتبتها على الإطلاق .. سواء على مستوى الشعر أو الاغنية ، او على مستوى تجربة الشعب حيث نقلت التجربة النبيلة جدا للشعب المصرى فى هذه الظروف .. بعد ذلك مات عبد الناصر

وجاء السادات واظن كان لابد ان يصاب الشعر بحالات ترقب كى يعلم الى اى الطرق نسير .. بعد ذلك حدثت معركة اكتوبر وما احاط بها من قلبها ومن بعدها الذى ملا القلب بالشك .. وفى هذا الوقت لم اكن أعيش فى مصر ، كنت بين تونس وانجلترا لمدة ٣ سنوات حيث جئت فى ٧٤ ، كانت الحرب قد بيعت بشكل أو بآخر ودخلوا فى المفاوضات وجاءت معاهدة كامب ديفيد .. ومنذ بداية الانفتاح كان على أن اغادر بيتى مرة اخرى واخاطب الناس .. وكانت قصيدة سوق العصر .. متنبئا بكل ما سوف يحدث فى مصر فى المرحلة القادمة بما فيها كامب ديفيد فلم أسكت الا بموت السادات . آخر قصيدة كانت عن خالد الاسلامبولى .. فهذه هى الهزيمة بالنسبة لى أنا .. حيث رأيت وجه الشعب المصرى تسفر عنه النيران فى ٦٧ والفلاح المصرى الذى اتهم بالملكية وجبه للأرض بصورة مرضية .. رأيته يتغير ويتحول وكان على أن ابلغ الشعب المصرى انه ليس اقل من الفلاح الفيتامى أو الكبودى الذين تهجدهم الكتب .. فما كانوا يروونه نكسة كنت اراه نصرا حقيقيا حيث الناس يولدون ويخلقون من نيران الحرب .. أما النكسة الحقيقية عندى كانت بعد معاهدة كامب ديفيد .. ولا اظن أن صوتى خفت .. خلال هذه الفترة انجزت ديوان المشروع والمنوع الذى لم اكتبه للنشر ولكن قلته للناس وفى مؤتمرات وندوات .

**— هذا يجعلنى اسألك اين أنت الآن من خلال الاذاعة المسموعة ..
فى الستينيات ملكت العقول والقلوب من خلالها بوجوه على الشط ..
وفى السبعينات ملكت الاسماع فقط بالسيرة الهلالية .. وفى الثمانينات ..**

✽ « وقبل اكمالى لبقية السؤال ثار الابنودى ثورة عارمة واطاح بأشياء كثيرة ما كانت امامه .. وقام وقعد وهو يصيح . بل يصرخ فى .. من قال لك انى ملكت الاسماع فقط .. ماذا تعرفين عن السيرة الهلالية .. أنت صغيرة ولم تسمعها .. وذهب بعيدا بينما لم يذهب صوته .. وعاد وهو يحمل بين يديه اجولة راح يفرغ منها او على الاصح يتذف فيها امامى آلاف الجوابات بينما غضبه يزهد اشتعالا وهو يقول .. أنا لا اطيق من يأتينى بأحكام مسبقة .. اول مرة تصل لشخص كل هذه الجوابات .. آلاف العمال والفلاحين والمثقفين بعثوا لى .. وتقولى ملكت الاسماع فقط .. هذا العمل الذى كانت تسجله عنى من الراديو الجهات العلمية المسؤولة .. أنت لم تر كيف التف حولها الناس .. وكيف كانت تعطل الحياة لحظة اذاعتها .. وعندما هدا بعد ذلك — بتليل من الجهد وكثير من التفهم .. كان بقية هذا الحديث الهام والصريح للابنودى ومعه .

كنا قد توقعنا عند ثورة الابنودى الهائلة اعتراضا على ما ظنه
— تسرعا — هجوما منى او عدم اعتراف او تقدير لجهوده وفضله فيما
جمعه وبذله فى السيرة الهلالية .. والان نتابع بقية حديث عبد الرحمن
الابنودى .

— اولا احب ان اوضح لك رغم اعتراضك على انى « صغيرة »
من اننى فعلا كنت استمع — على قدر فهمى ساعتها — الى السيرة
الهلالية من خلال اهتمام ابى بسماعها .. ولانل لك على انى لا اجيبك
باحكام مسبقة .. اذ قرأت كل ما كتبت عن وحول السيرة الهلالية ..
وادلتى اسئلتى .. فانت قلت ان معظم شعراء السيرة الهلالية يعتقدون
اتهم الهوا الشعر يوحى سماوى .. فهل كان اهتمامك انت ايضا بها
كذلك !!

* فعلا هناك من يسموا فى الصعيد بالذات « بالمضروبين » بالسيرة
اعتقادا منهم ان السيرة تنتخب رسلها وتنقى من يعبرون عنها وتعين
حراسها وهؤلاء الناس فعلا حينما تتعرفين اليهم فى الواقع هم اشبه
بأفراد مذبولين ولكن خيلهم هذا لا يتبدى الا حين يتحدثون عن السيرة
الهلالية او يمارسون طقسها .. اما خارج ذلك فهم افراد محترمون فى
مجتمعهم يمارسون اعمالا جادة وانا لست ممن نائم تحت رباب معلق
واستيقظ على صوت ربابة يعزف فى مذاه الليل بهفرده .. وانا انا واحد
من هؤلاء المضروبين بالسيرة .. وتختلف اشكال الضرب من واحد الى
آخر .. فهناك من هام خلف الشعراء يتعقبهم فى كل مكان ويبيع ارضه
قراطا بعد قراط حتى أصبحوا كالدراويش الفقراء لا يملكون الا حب
الشعراء والسيرة .. وهناك من تلبسته شخصية الشاعر فحاول أن
يكونها او أن يوفق بين أن يكون الشاعر ونفسه فى نفس الوقت فبتدوا
فى صور اشباه المجانين الذين ينظر اليهم الناس بشيء من السخرية
والرثاء والاحترام .. والسيرة بهذا المعنى تصبح هى النداهة او ذلك
المجهول الذى « ينده » على الافراد ليسرقهم من واقعهم حيث يذهب بهم
الى المجهول .. واظننى واحد من هؤلاء المندوهين الذين اختارنهم السيرة
ليتركوا اعمالهم المريحة وواقعهم المستقر ليطاردوا السيرة اينما وجدت
ليجمعوا اشلأها المتناثرة مضمحين فى سبيل ذلك بالوقت والمال دون
انتظار لكسب مادى او حتى ادبى .

— ومتى كانت بداية هذا الاهتمام بالسيرة الهلالية وكيف ؟

* البداية كانت فى الطفولة والصبا .. فقد كان يقام فى قننا مهرجان
او كرنفال دينى كبير احتفالا بمولد سيدى السيد عبد الرحيم القنناى ..

ويتجمع فيه كل أنواع الفنون وكل صنوف الأدب الشفاهى الملقى أداء أو المغنى وكان يمكن لى فى الخمسينيات أن استمع وأن أشاهد بدون مبالغة الى ١٠٠ فرقة شعبية بين شعراء ومغنيين شعبيين ومغنيات وراقصات الى آخره وهى مدرسة تخرج منها كل من ضرب بالسيرة فى منطقتنا .. وكان الشعراء يتبارون فى الخلق والقول والاداء وكانت هناك أحزاب كاملة من الجماهير .. كل حزب له شاعره الذى يتحمس له بل ويخوض المعارك من أجله ويحميه ويحمى روايته الى آخره .. اضافة الى انه فى أبود قريتى وفى كل الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية كان الشاعر يدعى ليقم ليلة أو ليلتين أو ثلاث نسهر فيها حتى الصباح نستمتع الى قصص الهلالية وأشعارهم ونكتشف عوالمهم ونحن مازلنا بعد أطفال وفيها بعد وفى منتصف الستينيات وأنا فى القاهرة خطرت على بالى فكرة جمع تلك الأشياء المدهشة التى ما زالت ظلالها ترتسم فى مخيلتى منذ الطفولة .. وحين تحصلت على جهاز للتسجيل و ١٠٠ جنيه بدأت اولى رحلاتى لجمع السيرة الهلالية فى عام ٦٧ بدءا ببدن البحر الأحمر وجباله وبدوه ثم نزلت الى الوادى بدءا بقريتى وحتى اليوم وغدا مازلت أجمع أطراف هذه السيرة المتراصة الأطراف وأحاول أن أضعها فى بدن واحد متكامل تهلما كما فعل هوميروس فى الياذته .

— كم ساعة جمعتها ؟

✽ جمعت حتى الآن أكثر من ٦٠٠ ساعة وفرغتها من شرائطها وطبعتها وشرحتها حيث أقيم عليها لداسة هذا العمل المعجز .. وأطم بالهيئة التى قد تتحمس لنشر هذه النصوص الشعبية الأصيلة .. ولتسد جمعت روايات ستة شعراء هم كل ما تبقى فى واقع السيرة فى جنوب مصر كما أنى جمعت نصوص وأحاديث ما يزيد عن ٢٠ راويا .

— هل لك أن تخبرنى بلا غضب أو ثورة عن سر تحسبك واهتمامك لهذا العمل الأكاديمى الذى يدخل فى صميم عمل جهات علمية أخرى كثيرة ومسئولة ؟؟

✽ لقد أحسست احساسا غامضا غير واع بأن التغير الاجتماعى السريع نتيجة التطور كميل بالقضاء على الكثير من المظاهر والظواهر الاجتماعية .. كما أن أجهزة الاعلام وأجهزة البحث المختلفة كجهاز التسجيل والراديو والتلفزيون أدى الى تعطيل ديناميكية هذه الفنون وفعلها فى الواقع وتحول الناس من مبدعين الى متلقين فانكشفت بالتالى قدرات الإبداع وتأثر الماثور الشعبى تبعا لذلك واصابته الشيخوخة

وتوقف نموه وظظيفته في الواقع .. واصبح الاعتماد على المحترفين عبر شريط الكاسيت هو الاساس .. خاصة بعد سفر الفلاحين والعمال للبلاد العربية فأحسست بضرورة انقاذ هذه الفنون من الانتثار والغياب من ذاكرة الأجيال الجديدة .. خاصة وأن الحكومات لا تتبته عادة لمثل هذه الأمور الا حينها تنسدر .. ونعم نحن في مصر نمثل أكبر مركز للفنون الشعبية في العالم العربي والذي صرف عليه ملايين الجنيهات وللأسف لم يقم هذا المركز برسائلته في جمع هذه الفنون كما يجب بالرغم من تكديسه بالمهتمين والمتحمسين للتراث الشعبي .. الا ان النتائج كانت مخيبة .. فهو نفس المركز الذي كان ينتظر الى جوار الراديو ليسجل السيرة الهلالية التي كتبت أبها من خلاله باعترافهم ولذلك ودائما يبقى عمل الأفراد الصادقين هو العمل المتميز الذي يؤدي الى نتائج على الأقل أكثر صدقا من أعمال الموظفين .

— وهل تقدمت حقيقة بهذا العمل للحصول على رسالة الماجستير؟

✽ حينما تكسبت لدى التسجيلات والتصوص الفنية جدا والتي تفوق قدراتي كباحث .. وعندها أرقنى ان يسجن هذا الإبداع العبقري في أرفف مكتبتى .. من هنا لجأت الى عملية الآداب بحثا عن منهج يفيد في تحقيق هذا الأمل .. ولكننى خرجت من التجربة يائسا بعد ان أبضيت خمس سنوات هي عمر دراستى في هذه الكلية الى ان تخرجت ووجدت ان منهجى الحر أفضل لى وللمادة التي جمعت من هذه الأساليب ضيقة الأثق التي يسجنون فيها مثل هذه الأعمال الحرة .. وبدأت أتخلى عن فكرة الدراسة الأكاديمية وكتبت أولى دراساتى في السيرة والتي ترجمها المفكر والأديب التونسي الطاهر جيجا الى الفرنسية والتي صدرت منذ خمسة أعوام وصارت مرجعا هاما في كل دراساتى الشاملة عن هذه الملحمة العبقريّة .

— آه .. ولكن لماذا هذا الاهتمام الخاص بالسيرة الهلالية دون سائر السير الأخرى الكثيرة عننا ؟

✽ سؤال جيد فعلا .. فمنذ خمسين عاما كان المغنون والشعراء في القاهرة والإسكندرية وغيرها من المدن يقصون الزين سالم والظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وغيرها من السير التي اندثرت خلال هذا الزمن القصير .. ولم تبق الا السيرة الهلالية لأنها تجمع لتضال العرب القديم وأيامهم وتاريخهم وهي تجسيد لبطل مفتقد يقود الشعوب العربية نحو غايتها أى الحرية . فالسيرة ليست فردية ولا ضيقة المفهوم ولا تعبر

عن بطل خرافي .. ولكنها البوتقة التي انصهر فيها تاريخ وآمال وطموحات شعوبنا العربية الفقيرة في الإبحث عن العالم الأفضل ولهذا احتفظ بها الشعب .

— سؤالي الآخر عن السيرة الهلالية .. فدعني اعترف لك ان اختيارك لوقت تقديم السيرة في ذاك الوقت بالذات شغلني كثيرا .. فهل كان هذا اعترافا منك ان الشعر لا يجدى في هذه المرحلة وان الانتفع والاكثر تأثيرا وتحريكا لوجدان الشعب هو مثل هذا العمل الملامحى الشعبى .. ام هو تحايل نكبي على الكمون الألبى الذى كنت تعانیه ؟

* لا ادرى اذا كان تقييمك لفترات ابداعى صحيحا ام لا .. واشك في درجة موضوعيتها .. فالشاعر يبدع دون نظر لاية اعتبارات اخرى .. ولكن على العموم هناك فترات اسمىها في الشعر فترات الصناعة الثقيلة حيث لا تضطرك ظروف الواقع اليومي الميت الى كتابة القصائد القصيرة السريعة وحيث يجب ان يعود الانسان الى نفسه لينجز كل الاعمال الكبيرة التى يؤجلها مرغما أمام متطلبات الواقع اليومية .. وفى هذه الحالة يعيد الانسان قراءة كتبه القديمة ويعيد مناقشتها وهذا ما فعلته حين اعطيت نفسى بشكل اكبر لجمع السيرة الهلالية وايضا حين درست في الجامعة خمس سنوات وذلك في الفترة من ٧٤ — ٧٩ .. فهذه الفترة لم تكن تحتاجنى بصورة من الصور .. فمهر دخلت الحرب وانتصرت .. ومثل هذه الفترات الميتة تكون دافعا لعودة الكاتب الى ذاته والى بناء نفسه والى تقديم اعمال قد لا يتاح له تقديمها اذا كانت الفترات السياسية ساخنة وملحة واعتقد اننى مدين ايضا لهذه الفترة الميتة في اننى قدمت السيرة الهلالية في ٣٦٥ نصف ساعة بأصوات شعراء حقيقيين وحفظتها في الإذاعة واستمع الفقراء في كل مصر اليها كأنها عمل نضالى حقيقى .. وهى بالفعل كذلك فالسير الشعبية انتعشت دائما حينما كانت الشعوب في حاجة الى المدد لمواجهة الصليبيين والتتار وقوى البطش من المالك الى غيرهم .. ولكن قبل مبادرة كامب ديفيد كنت قد تنبأت بها وارتفع صوتى مشيرا ومنبهلا الى الخطر القادم ولم اسكت مرة اخرى الا بقتل السادات ومنذ ذلك الوقت وانا انتظر الى الفترة السياسية الجديدة بعقل وعين الدارس وفى نفس الوقت أتجز ماعلى من اعمال متأخرة .

— اترك السيرة واعود اليك انت لاسالك فرغم استخدامك للعامة الشعبية الا انهم يقولون عنك انك شاعر للمثقفين .. فهل هذا يا ترى مدح ام ذم من وجهة نظرك ؟

✽ ليس المهم أن يكون هذا مححا أو نحا .. ولكن المهم أن نبحت في حقيقته وفي حقيقة من يقولون ذلك — فانا وأعوذ بالله من أذى قوله أنا — من أكثر شعراء العالمة الذين حققوا أشعارهم انتشارا على المستوى الشعبى .. أنا الشاعر الذى يعرفه كل من بليس الجالبية فى بلادى .. ولا يتحقق ذلك إذا ما كنت شاعرا للمتقنين فقط .. وفى الواقع ومنذ بداياتى الشعرية الأولى كان هدفى هو التواصل مع من اكتب عنهم ولهم كحراجى القط وأحمد سماعين وهاشم الكيالى وإبراهيم أبو العينين وغيرهم وحتى النماذج التى اخترتها من واقع آخر مثل الخواجا لأمبو فأننى استعرتها استعارة مصرية أو ابتدعتها من وجهة نظر مصرية وضمنتها أحوال المصريين وهى البسطة .. صحيح أننى شاعر أؤمن بذاتية الفنان فى شعره . فنحن لا نكتب موضوعات أنشاء وانما نبر عن الذات الخاصة أولا وأخرا .. ويقدر عدم العزلة يكون الشعر مفتحا وبسيطا وعميقا .. ولكن هل يمنع هذا أن لى هوى الخاص جدا خارج نطاق الجماعة وتردداتى وتناقضاتى التى تدفعنى للتعبير عنها بقصائد قد لا أفهمها أنا شخصا .. وهناك قسمة واضحة بين دواوين حققت من الانتشار الجماهيرى مالم يحققه شعر آخر كالأرض والعيال وجراحى القط وأحمد سماعين ووجوه على الشط وبين شعر تلقفه المثقفون واعتزوا به وربما لم تعلم به الجماهير ولم تسمع منه شيئا كالفضول والزحمة وصمت الجرس .

— بصراحة شديدة جدا معنا ومع الذات قل لى هل كنت ستكون بنفسى هذه الشهرة لو لم تكن طريقة القائك وأدائك بنفسى هذه اللهجة الخاصة جدا التى يميز بها الابنودى ويحرص عليها ؟

✽ قضية الأداء عندى ليست موهبة بقدر ما هى موقف واكتشاف ومران وجهد كبير ليتحقق لى ما تحقق . فمنذ الطفولة حين استمعت الى الشاعر الشعبى أبو ربابة واكتشفت هذه الصلة العبقريّة بينه وبين جمهوره وهذا الالتحام الذى لا يتحقق الا فى حالة من حالات الصدق الشديدة والوعى النادر بطبيعة الجمهور الذى يخاطبه .. ولقد كبرت معى هذه الصورة واستمرت وكل رحلتى الشعرية هى محاولة لتبوء هذه المكانة التى لشاعر الربابية .. فالأداء عندى عنصر من عناصر الإبداع ، من عناصر العملية الشعرية ذاتها .. فانا لا اكتب للورق وانما اتول على الورق ودائما فى ذهنى أثناء الخلق « عدا الأشعار الخاصة بى » أن هذا الشعر يصدر منى ليقال بين الجماهير .. خلاصة وأن كتابة الشعر العامى على الورق تفقده الكثير من سماته وعناصره الأصلية كهن للقول والأداء وليس فنا للقراءة .. وانما القراءة ما هى الا وسيلتنا الوحيدة

للتسجيل .. واذا فليس مهما أن يكون صوت الشاعر الشعبي جيلا
وانما يجب أن يقبض على روايته بشكل واعى ويعصرف أحوال جمهوره
وهوهم يعرف أساءهم وأحوالهم حتى يقف بينهم بلا غربة ملتصا بهم ..
مقضية الأداء أساسية عندى وهذا لا يأتى بالتعلم .. فمثلا أنا أشفق جدا
على هؤلاء الذين يقلدوننى وأعرف أنهم قد يضحكون الجمهور وقد يسولونه
ولكنهم أبدا لن يهزوه من الأعماق .. فاللهجة الصعيدية عندى ليست
فاكحة الريف للمدينة .. أو لون من التسمية عن الجمهور وتسلينه ..
واذا كنت قد وفقت فى صنع هذه العلاقة المتناسكة بينى وبين جمهورى
فليس لائى شاعر محظوظ ولكن لائى اهتم فعلا بشعبى وشعرى واحاول
ان أجعل منها شيئا واحدا .

— حسنا .. وهل كنت ستال نفس هذه الشهرة لو لم تكن كلماتك
قد غنتها اصوات أشهر وأحب المطربين ؟

✽ أولا اهم اشعارى حتى الآن هى التى غنيتها بنفسى .. اى هى
الاشعار التى أقف بين الناس لأؤديها .. فهذه هى التى جعلت من
الإنبوى الصوت الخاص فى الشعر .. أما عن الأغنيات وهى دائها
ليست ابداعا خاصا .. والنجاح فى دائرة الأغنى مهما كان النص
حسنا لا نحكم عليه بمقاييسنا عن الشعر ولكن الحكم ينحصر فى كونها
أغنية وهى من آخر مستقل تماما عن فن الشعر .. وليس بعيدا عن
الحقيقة أن الأغنية من وجهة نظرى من تجارى .. فلو تعرفين أن
الأغنية هى المسؤولة عن طبع كافة دواوينى الشعرية .. فمن ايرادها
المالى طبعت الاثنى عشرة ديوانا ومكتنتى من جمع التراث الشعبى ..
واظننى نجحت فى وضع مسافة كافية بين الشاعر وبين مؤلف الأغنية
منذ وقت مبكر .. ثم ان أغنيائى التى كتبتها قليلة ولكنها استطاعت
أن تبرز وأن تظهر .. وأنا لم أحارب فى مجال الشعر كما حوربت فى
مجال الأغنية .. ففى مجال الشعر الحرب بالأساس سياسية بينى وبين
السلطات الادبية العقيمة .. أما فى مجال الأغنية فهى حرب اقتصادية
ومباشرة لانها تتعلق بكل عيش الآخرين الذين يحترمون هذه المهنة ..
وما حظيت به فى الشعر والأغنية من واقع جدية الإبداع فى الجانبين ..
ومقضية الشهرة لا أتوقف أملكها كثيرا ولا اعتبرها هامة بحال من الأحوال
.. وان أفرح اننى حققت شهرة فى المجال الشعرى عن طريق بثى للسيرة
الهلالية من خلال الراديو اكبر مما فعلت الأغنية او الشعر .. بالإضافة
الى أن الشهرة كلها فى الأغنية تذهب للمطرب وحده واسم الشاعر لا يأتى
عادة الا فى ذيل القائمة .

— ولكننى أذكر لك رأيا قلته مرة عن ان صوت عبد الحليم حافظ
بالنسبة لك كان اهم من جريدة الأهرام .. افاليس هذا تناقضا منك ؟

✽ نعم لقد قلت يوما أن صوت عبد الحليم حافظ هو جريدة توزع في العالم العربي أكثر مما توزع كافة الجرائد العربية مجتمعة وهو قول حقيقي .. لكن هذا لا يمنعني من التناقض معه بعد النكسة مباشرة حين أراد أن يتخطى عن هوم الوطن لنستمر في عمل أغنيات عاطفية متجاهلين النضال الذي كانت تخوضه امتنا في ذلك الوقت ثم أن هذه الجريدة نفسها الواسعة الانتشار غير قابلة الا لنشر بعض القصائد الصغيرة المشروطة ولا تغنى بحال عن جريدتي الخاصة وهي صوتي .. فهل كان من الممكن مثلا أن أجعله يغنى الخواجه لامبو أو الجزر والمد .. وإنما كان هذا الاستشهاد في مجال الأغنية فقط .

— وبإمانة يا استاذ أبنودى ما سر الخلاف الذى حدث بينكم وبين عبد الحليم حافظ ؟

✽ حين أخرج من أدراجيه بعض الأغنيات العاطفية التى كنت قد كتبتها قبل عام ٦٧ مثل الهوى هوايا واحضان الحبايب وغيرها .. بينما كانت دماء الشهداء في سيناء لم تجف بعد .. وهن هنا حدث هذا الشرخ في العلاقة بيننا والذي استمر حتى موته .

— بالناسبة .. كم عدد هذه الأغاني التى لحنت وغنيت لك ؟

✽ ٢٥٠ أغنية على ما أظن .. بعضها مستقل وبعضها ضمن مسلسلات .. وهذه الأخيرة لا تحسب .. لأنها عادة تذاع مرة واحدة .. انها الذى يؤثر في واقع الأغنية هي تلك الأغنيات المستقلة التى تفتحين الراديو فتخرج لك .. وهذه لا تزيد عن ٨٠ أغنية مثلا .

— الابنودى الذى قال بالأغنية في الهزيمة « وبللنا ع التربة بتفسل شعرها .. جانا نهار مقدرش ينفع مهرها » .

✽ آه . موال النهار .. هذه الأغنية كانت من أكثر أسباب احترام العالم العربى لى .. وهى الأغنية الوحيدة التى رصدت واقع وهموم الشعب المصرى بعد النكسة .. وهى الوحيدة التى شهدت أنه كانت هناك هزيمة .. وإن هذه الهزيمة كان لابد أن تقع بحكم أوضاعنا السياسية في فترة عبد الناصر .. ومن العجيب أن هذه الأغنية استكوتها في وقت مبكر .. أننى اكتشفت في زيارتى للأقطار العربية أن نصف احترامهم لى تسببت فيه هذه الأغنية كما لم تفعله لى قصيدة أخرى من قصائدى الجيدة .. وهذا يبرهن على أن فن الأغنية ليس فنا تائها باى صورة من الصور .

— للأسف حضرتك لم تستمع لبقية سؤالى ... فإذا كنت قد بررت أغنية الهوى هويا بعد التكنسة مباشرة بأسباب خارجة عنك .. فيماذا تبرر ان الابنودى الذى قال موال النهار ساعة الهزيمة وقال بعد اكثوبر مباشرة .. « صباح الخير يا سينا عاشق انا والحقى دا حى ، وانا ساعة العشق مين يعرف يقول زى » هو الذى يقول الآن اشكيك للفاضى وتوتو نى لفاطمة عيد؟

✽ لا تتخلى وقد نجحت موال النهار هذا النجاح واثرت في الناس بهذا القدر ومنحتنى هذا الاحترام أن أنساق وراء اغنيات سياسية أو اغنيات مناسبات سرعان ما تكنسها الأحداث الجديدة .. كما حدث لبعض الانتهازيين الذين صنعوا اغنيات سياسية قضت على معظمها أحداث جدت في المنطقة العربية .. فلا اظن أن الزمن سوف يفلت اغنيات مثل موال النهار أو السيج أو اضراب أو ابنك يقولك يا بطل أو بركان الغضب أو يقضى عليها يوما ما .. ذلك لأنها صدرت من الضمير .. وهى اغنيات عاطفية اولا واخيرا .. ولكن ليست هذه فقط وظيفة الاغنية حينما يكون كاتبها شاعر مثلى .. فقد بدأت كتابة الاغنية اصلا لبعث تراث الفلاحين المصريين فى القرى ... وبدأت باغنيات مثل تحت السجر يا وهية وعدوية وبتنا الصغىر الى آخره .. ولم ينظر الى هذه الاغنيات يوما على انها ليست أغنيات وطنية .. ودائما كنت اتحين الفرصة الأضعف فى الضوء بعض أغنيات القرية التى حفظتها صغيرا وجمعتها كبيرا والتى تتردد على السنة الاولاد والبنات والرجال والنساء مثل مال على مال وبالى معاك بالى .. واغنية حشكك للفاضى والتى تفضبك كثيرا كما ارى هى من اجمل أغنيات الفلاحين فى ابنود .. ولقد ترددت دائما هذه الاغنية على لسان جدتى وامى واختى .. ومن وجهة نظرى فهى اغنية جيدة بكافة مقاييس الاغنية حيث اعدت كتابتها وقدمتها بصوت فلاحى لمطربة فلاحية صوتها مثل صوت الام والاخت .. ولا اظن ان الاغنية هى التى استفزتك .. بل اظن ان الاعلانات التجارية والتليفزيونية للشركة المنتجة هى التى فعلت ذلك .. وعلينا ان نعلم الآن ان الفن فى مصر تعرض لما تعرضت له الصناعة على سبيل المثال حين انسحبت يد القطاع العام عن التخطيط والاشراف والسيطرة .. وتحكم السوق التجارى واطلقت يد القطاع الخاص .. وصارت اجهزة الاعلام مجرد فترينات لعرض ما تنتجه البوتيكات التجارية وصارت نابعا ذليلا للفتاء الذى انتشر كالوباء فى مصر بالآلاف الاغنيات التافهة والهزيلة وكان اماما احد طريقتين اما ان نطلق دفتر الاغنية الى النهاية ولا تعود اليها مرة اخرى أو ان نحاول الا تقع الاغنية قتيلة فى معركة السوق التجارية الذى انتقلت اليه المعركة فيما يسمى بحرب الكاسيت .. ومن

هنا وكما تفتى دائما اتحمس أحيانا ويغتر حماس في أحيان أخرى ..
نزلت الى هذه السوق لمدة عام واحد وانتجت مجموعة كبيرة من الاغنيات
الشعبية وغير الشعبية أحدثت اثرا كبيرا .. ولكى عدت الى قواعدى ..
فالمركة تحتاج الى كل المهتمين بهذا الفن وليس من المعقول ان احارب
بمفردى .

— قال امل دنقل مرة ان ثقافتنا لم تعد مصرية بمعنى انها تهتم
وتتوجه أولا الى جماهير السائحين العرب .. فهل ما زالت حتى الآن
كذلك في رأى الابنودى ؟

✽ للجمهور مواصفات محددة في ذهن كل شاعر .. اى ان لكل اديب
صورة عن جمهوره ويقدر ما تكون هذه الصورة واضحة وحقيقية يحدث
الاتصال المأمول بين الطرفين .. هذا اذا كان الفنان أصيلا في توجهه
لجمهوره وقد يصيب وقد يخطئ او الكارثة الحقيقية فهي ان يتوهم الفنان
بجمهورا . ليس هو الجمهور الاصلى في المجتمع او ان يفاضل جمهورا اخر
محليا او خارجيا .. بينما يدعى انه يخاطب شعبه ... وهذه مأساة
الأجيال الجديدة من الشعراء .. وشعراء الفصحى بالذات في العشرين
سنة الأخيرة .. فانا لا ادري بالتحديد الى من يتوجهون .. بالقطع
ليس للشعب المصرى او العربى .. واحيانا يخيل لى انهم انما يتوجهون
باصواتهم الى شخص واحد اسمه ادونيس .. يلهثون خلف تركيياته
ويستعبدونه لفنه ويحاولون ضخ ذاته في انابيبيهم الشعرية وكل احلامهم
تتمثل في رضائه عنهم .. وهكذا فان جيلين من الشعراء لم نستفد منهم
للحظة واحدة ولم تستمع شعوبهم الى اصواتهم اليابسة المتعزلة وهم
ينطلقون من فكرة التقدم والتعبير الخاص عن واقع الأمة الفكرى
ويعتقدون اننا برأجل متخلفة في التعبير ... ومنذ عشرين عاما وانا احلم
في مجالى بذلك الشاعر الذى يأتى من بين الناس ليجعل منى مرحلة
متخلفة او يسكننى او يحمل عنى بعض العبء .. فليس من المعقول ان
اظل في مجال الشعر العالمى عشرين عاما لا يهزنى صوت ولا يزاخمنى
على مكانى احد ... وكان هذه الأرض جفت عن ان تخلق اصواتا
جديدة .. كذلك في مجال الفصحى فليس بعد امل دنقل امل آخر
بالرغم من كثرة الشعراء من خلفه .. وهذا امر محزن ويدعو لليأس ..
وليت الأمر قاصر على مجال الشعر .. بل منذ بدأت الهجرة الفعلية او
الهجرة بالفعل نحو العالم العربى مثلا في مجلاته وجرائده ومعظم التوجهات
الادبية تلقى براسيها هناك .. وليت هذا اثر في خلق اجيال جديدة
في العالم العربى وانما ادى الى كوارث التشويه والخلط والمسخ الذى
لم يستفد منه حتى من صنعه وكنائهم يعملون ضد استقامة الفكر العربى
وضد تماسك الروح العربية .. وانا لا اشك في وطنية هؤلاء الشعراء

ولا في صدق انتباههم ولا في نقاء احلامهم .. ولكنى اعجب لافسادهم ذواتهم ومحاولة افساد ذواتنا .. فليس من المعقول ان اقرا لعشرة شعراء منهم في ليلة واحدة فلا اكتشف الفارق ما بين شاعر وشاعر .. ولا اميز صوتا عن صوت وكأنهم جميعا خرجوا من ديوان واحد ... وفي مجال الاغنية والفارق بين الآخرين كبير ... لم يعد هناك مطرب يغنى لفلاح على نورج او امرأة تحمل حزمة سنابل او لعروس تحلم بعودة حبيبها من بلاد الغربة والاهانة والجنبيات القليلة .. وانما هم يغنون لهؤلاء الاثرياء من البتروليين سواء في الكبارية المصرية حيث هم الذين يملئون مقاعده وهم الذين يجب ان يوجه اليهم الغناء والذين يحولونه فطليا .. او لهم في املاكهم حيث يسافر يوميا هؤلاء المطربون الى البلاد العربية ليقموا لهم الحفلات او في البلاد الافرنجية حيث يقيم هؤلاء الاثرياء .. وعاد مرة اخرى من المديح القديم حيث يتوجه الشاعر بصوته الى امره وولى نعمته يشحذ منه .. والمؤسف بالرغم من اختلاف التوجهين الا ان النتائج واحدة وهي غياب الشعب من الذهنين بغض النظر عن الفوارق بين الثقافتين .

— افهم من ذلك انك تتابع الحركة الأدبية اليوم وبالذات في الشعر العامي وتستمع الى الأصوات الجديدة وما تعليقك عليها ؟

✽ انا اتابع فقط في حدود ما يتيح الواقع لى .

— طيب واذا طلبت منك ان تحدثنى عن ظاهرة جيل الستينيات رغم اعتراض البعض على هذه التسمية .. وعن سر بقائهم فرسان للعطاء حتى الآن فماذا تقول ؟

✽ انا ايضا ضد هذه التسمية التى شاعت واستقرت .. ولكنها ظاهرة تستحق التأمل بروية ومحاولة فهمها ... ففى عام ٦٢ .. أى بعد قرارات ٦١ الاشتراكية لا ندرى سر ذلك الهاتف الذى هتف بنا جميعا فى قرانا البعيدة وحرصنا على السفر الى هذه المدينة التى لا نعرف فيها أحدا للنتلقى ونتجمع من كل انحاء مصر وكأننا على ميعاد .. قصاصون رسامون وناقد وشعراء وصحفيون ... وسر هذه الوحدة الفريدة التى جمعتنا فى أسرة واحدة .. فمن كان يملك منا كان يعول من لا يملك .. وكيف ربى بعضنا البعض باحساس وحدة المصر .. وكأننا كنا نريد ان نخلق من انفسنا صوتا واحدا بيدن واحد .. وكانت فترة الستينات فترة غنية ثقافيا وعامرة فكريا وكنا محاصرين بالكتب والمسرح وسينما الدولة والفللام الجيدة القادمة من الخارج .. ثم انها فترة الاوبرا والباليه وكانت مصر عامرة كذلك بأنشطة ثقافية وتدوات مختلفة وكنا نحن

نمثل قلب هذه الندوات فنسكت من نسكت بيد واحدة ونشجع من يستحق بقلب واحد .. وكنا ندرك لمن نتوجه وماذا يجب أن نقول ولماذا .. وبالتالي فليس من الغريب أن تعتقل الدولة معظمنا حين تتألى نشاطنا تحت تهمة « صداقة حمية » وهى تهمة كما ترين فريدة لم توجه لجاعة من قبل .. وهى فى نفس الوقت وسام من الدولة واعتراف صادق بحقيقة العلاقة بين هذا الجيل .. كان هنا من القصاصين بهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وابراهيم اصلان ويحيى الطاهر وجمال الفيطلى وحافظ رجب ومن شعراء الفصحى أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر وكمال عمار وبدر توفيق ومن النقاد والمؤرخين صلاح عيسى وصبرى حافظ ومن الفنانين ألنشكيليين عسر الدين نجيب ومحمود بقتشيش ونبيل تاج وعلى رزق ومحى البلاد .. ومن الشعراء فؤاد قاعود وسيد حجاب وزين العابدين فؤاد .. وكان هناك المثقفون الذين لا يملكون من كتاباتهم ولكن يفقدونها بثقافتهم الواسعة ووعيمهم البصير مثل محمد عبد الرسول وسيد خميس .. وهذه مجرد نماذج لخريطة واسعة من الشباب المبدع .. كنا بجوعنا صدمة للأوساط الثقافية والسياسية وكاننا كنا ننظفها خرجنا من جوف الأرض الى سطحها فى مظاهرة صاخبة وقيمة هذا الجبل تتبدى فى إيمانه بالتواصل مع الشعب ومحاولة ربط الفكر بالناس من خلال الأدب والفن ... والعجيب أننا لم نجد اية صعوبة فى تحقيق ذلك وكاننا كنا والشعب على ميعاد وحينها بدأنا نكتسب القروش فكرنا أول ما فكرنا فى طبع كتبنا بإمكانياتنا الهزيلة .. فساهم الجميع فى طبع كتب الجميع وكأنه إبداعه الخاص .. ولكن فى غمرة الإبداع وازدحامه لم نلتفت لنخلق من حولنا حركة نقدية تحيط بهذا العمل .. وتحفظ الجيل القديم منا لجهده ما نبذع واتخذوا مواقف حذره منا ولعل هذا ما جعل حركة شعر العامية مثلاً تقف معارضة بمفردها بلا ناقد يضئ لها الطريق أو يدافع عنها .. وهذا ما دعى هذا الجيل يصرح بتلك الصيحة التى أطلقتها القصاص السكندري حافظ رجب نحن جيل بلا أساتذة والتى أثارت الكثير من الجدل .. ودعت الى اتهامنا بالاجحود ومحاولة هدم الأجيال السابقة .. هذا بالإضافة الى شيء هام جدا وهو أن معظمنا كان من أبناء الفقراء فى الريف والمدن الصغيرة .. بل كنا شديدي الفقر وبالتالي كنا أصواتا لجماهير قرأنا ومخنتا فى العاصمة وهذا ما أدى الى سجننا بسبب كتاباتنا .

— نعود الى العامية مرة أخرى — قضيتك الأولى كما رايت —
واسالك حقا لماذا يقولون أن شعر العامية ليس بسبعة أرواح .. أى أنه لا يعيش كثيرا والليل أن شعر العامية الذى عرف منذ العصر العباسي لم نسمع من فرسانه احدا قبل بيرم التونسي ؟

✽ أول من أطلق هذه المقولات عن شعر العامية هو الراحل

صلاح عبد الصبور وكان هذا يعكس خوفا خفيا من انتشار شعر العابية ومن قدرته الهائلة على التأثير في الجماهير بأفكاره التقدمية القادرة على النفاذ الى صدور الناس في وقت قياسي مدعين انه ضد لغة القرآن الى انه تعبى عن ضعف لغوى ومن انه شعر لا يدوم وانه قصير العمر لان اللغة العابية متغيرة في كل جيل ولا تستقر على حال واستثنى صلاح من ذلك صلاح جاهين وانا .. واتى بنماذج من شعري ليقراها قراءة فصحية كقصيدة عن المدن في ديوان الزحمة حين لم يستطع انكار شاعريتها او شاعريتنا .. والحقيقة واتحدث هنا عن نفسي اننى لا اكتب بلهجة عامية بدليل هذا الانتشار الواسع لاشعارى في البلاد العربية ربما اكثر مما فعل الشعر الحديث نفسه لاني من منطقة نقاء لغوى اصيل .. فانا اكتب شعرا عربيا ولكن عربيته هي العربية الحية .. هي فصحي الواقع المحملة بدلالات اجتماعية وفكرية اغنى بكثير من تلك اللغة الثابتة التي لا تستعمل الا في التخاطب الرسمي والكتابة .. وانا فخور بما افعل ولا احلم بالمجد او بالخلود مثل هؤلاء الذين اختاروا الفصحى وسيلة للتعبير .. اما من حيث التغيير فان الفصحى ايضا متغيرة من جيل الى جيل حيث تنزوى كلمات ليرفع الصدا عن كلمات اخرى .. والفصحى مضطرة الى تجديد نفسها والا وقعت فنونها في نوع من الرتابة والتكرار والتقليد .. ولا اظن اننا نحن بفارق لغوى في هذا الجيل بين ارجال كتبها بريم التونسي منذ خمسين عاما .. فليست العابية سريعة التغيير كما يحاول عباء اللغة ان يصوروا ذلك .. ويقدر ما تتغير لغة الحياة سوف تتغير اللغة الفصحى .. فالسيف مصلت على رقاب الجميع .. ونرجو الا يتباكى علينا شعراء الفصحى بل عليهم ان يبحثوا لهم عن طريق للخروج من مأزق انعزالهم بعيدا عن جماهيرهم وأمتهم .

— الإبداع والشعر عند البعض هو بديل للانتحار .. وعند البعض محاولة للهرب من الجنون .. اما عند الإبنودى فهو ... ؟

✽ الشعر هو اسمى ولامحى ولا معنى لوجودى في هذه الحياة بدونها فلولاها ماذا اكون .. فانا لست انسانا رائعا ولا تجربة فريدة على مستوى الحياة .. « لا مال ولا جمال » وبدون الشعر ما كتب لاحظى بحب شعبي ولا باحترامه ولم يكن ليصبح لى اى مبرر للوجود .

— عفوك عما سببته من ارهاق أو غضب .

✽ شكرا لك على كل استئذك .

الدكتور عبد الرحمن أيوب

الهلالية.. ودور الذاكرة الشعبية

أجرته : عاقشة شكر

ما زالت السيرة الهلالية تحظى باهتمام الكثير كأحد الملاحح الإيجابية في تراثنا الشعبي . فالهلالية أو بني هلال تلك القبيلة العربية التي عرفت منذ عصور ما قبل الاسلام وذاعت أخبارها من أقصى المشرق العربي الى أقصى المغرب مروراً بمصر مثلث برحيلها الدائم من البداوة الى المدن .. حلما شعبيا عربيا بالرحيل من واقع الى واقع أفضل .. من بداوة الصحراء وقسوتها الى تحضر المدن ومن واقع القهر الاجتماعي والظلم الى الطغيان الى الظلم بالعدل والرخاء الى غدا أفضل .

وهذا ما يجعل للسيرة الهلالية حتى الآن قيمة كبرى في تراثنا الشعبي ونجد استجابة شعبية لها باتساع الوطن العربي كله .

ويقول الدكتور عبد الرحمن أيوب محرس الألب العربي بجامعة كاليفورنيا والتاقد الألبى التونسى ، الذى زار القاهرة أخيراً .. ان (الهلالية) اخذت صوراً متعددة عبر الفترات التاريخية المختلفة وطبقاً

للأحوال في كل بلد عربي لكنها ظلت رغم تعدد أشكالها تحمل نفس المضمون وربما كانت أحدث الأشكال الفنية للسيرة الهلالية هو شكلها الشعبي الفلسطيني الذي يقدم أبو زيد الهلالي في بدلته العسكرية حاملا الكلاشينكوف يحارب من أعلى الجبل سدو- الزناتي خليفة الذي يتقدم بمدرعاته . ويركز هذا الشكل الفلسطيني على دور المجموع في الفعل والمشاركة في هذا الصراع الى جانب أبو زيد واعتقد أن هذه اشارة واضحة بطبيعة الكفاح الفلسطيني في الحاضر او على الأقل تلك هي الرؤية الشعبية الفلسطينية لما يجب ان يكون عليه الصراع .

ومن ناحية أخرى تتميز هذه الرواية الفلسطينية للسيرة الهلالية بال قصر الشد يد كاتها رواية مبتورة بطريقة لا شعورية والسبب في ذلك هو ما يصرح به الراوي الفلسطيني بأنه لا تجدى رواية الملاحم القديمة طالما الشعب يعيش ويصنع ملحته ، وربما يكون حرص الشعب الفلسطيني على بقاء السيرة الهلالية بالرغم من هذا هو حرص على تأكيد هويته العربية . لان السيرة هنا تشبه الميثاق على الاستمرارية في الانتساب الشعبي للتراث العربي .

واسأل ضيفنا الناقد التونسي :

تشب بعض المصادر التاريخية والمؤرخون الى قبيلة بنى هلال انوارا تخريبية اثناء مساندتها للفاطمين بينما يرى ابن خلدون انها قبيلة غير صالحة لانشاء العمران . فهل يرجع هذا الى بداوتها وعجزها عن التأقلم مع الحياة المدنية او ان ذلك اتهام لاخفاء وتشويه حقيقة كونها قبيلة تحلم وتناضل من أجل العدل ؟

✽ الحقيقة او ابن خلدون تحدث عن بنى هلال وجنوب تونس ضمن حديثه عن العمران البشرى وذكر أن مثل هذه القبيلة غير صالحة تقريبا لانشاء العمران لكنه لم ينكر ما في مصر . ويرى بعض المؤرخين انها لم تتم بالتخريب لكنها ساعدت الفاطميين على محاولة الاطاحة بنظم الحكم في ولايات شمال افريقيا .

وجوهر السيرة الهلالية هو التأكيد على المفارقة بين نمط الحياة المدنية ونمط الحياة البدوية والصراع القائم بين كل منهما كتركيبة سياسية واجتماعية وانطلاق من نظرية ابن خلدون ذاتها نجد ان محور السيرة هو الصراع بين الحاكم والتشكيلة الشعبية التي لاتعدو قبيلة بنى هلال الا ان تكون رمزا لها.

وبقى ذلك هو جوهر السيرة وعنصرها الاساسى الذى تحوم حوله عناصر اخرى ثانوية تتباين فى كل مرة لتشكّل محتوى يناسب ظروف كل منطقة فى الوطن العربى فنرى لها محتوى اردنى .. وليبى .. ومصرى .. وتونسى كما ان لها شكلها الفلسطينى المعاصر والذى سبق الحديث عنه .

وفى كل مرة لم تكن الهلالية الا حطبا بمستقبل افضل وبحنا دائما عن العدل .

— اعرف انك احد الدارسين القلائل للسيرة الهلالية لكن الا يعدو ما تقوله تسليطا لامكار مسبقة على نصوص السيرة ؟

✽ هذه الاستنباطات ليست تسليطا لامكار مسبقة على النصوص ولكنها تحليل للعينات الميدانية التى باشرت جمعها بنفسى من عدد من الاقطار العربية . كما ادرت وسجلت حوارات واسعة مع عدد كبير من الرواة الذين قابلتهم والذين مازالوا يحفظون تلك السيرة . والنصوص والتسجيلات مازالت محفوظة وقابلة لاي تحليل ، ولا اظنه يخرج بغير هذا فسيرة بنى هلال ظلت مئات السنين بمنابة النشيد الوطنى الذى يدفع بالانسان العربى الى الارتقاء فى ميدان الحرب دفاعا عن احلامه وعن وطنه، وهى مازالت كذلك فى بعض القطاعات الفلسطينية كأنها النشيد الثورى الشعبى .



السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين

دراسة تمهيدية في عزيزة ويونس

صلاح الراوى

مقدمة :

لا نفلننا بحاجة الى الحديث عن مدى أهمية السر الشعبية العربية كقيمة فنية أبدعتها الجماعة الشعبية العربية عبر اجيال عديدة من مبدعى هذه الجماعة الذين وفرت لهم بوعى بالغ الوضوح زخما من الخبرة الانسانية الجماعية ومن ثم مقدرة فائقة على الكشف والصياغة ، ثم استقبلت — وتظل تستقبل — انتاجهم المعبر بها ولها وعنهما بحفاوة المطلقى الخالق المبدع الذى يرى نفسه صاحب الامر كله ، وببهجة نراها بهجة الذى يعانى خلق الفنان ذاته ثم يشاركه معاناة خلق الفن بحماية وجوده الاقتصادى والانسانى الاجتماعى والثقافى والفنى ، وبالتلقى الفاعل ذى الحساسية الخاصة والذى يرمى عملية الخلق ويحكم قوانين الاداء الفنى — بما هو عمل اجتماعى حى — ويحفظ للخلق الفنى والفن الادائى — وهو عملية خلق متجددة — حيويتهما بعديد من الوسائل المحكمة .

ولا نفلننا كذلك بحاجة الى الحديث عن مدى أهمية هذه السر من زوايا اخرى — غير الفن — تاريخية واجتماعية ، (ثقافية وسياسية وغيرها) وهذه السر ليست مجرد مستودع مطلق (متحنى) لهذه المعارف

بل هي مصادر حية تدفع الى أسس البناء العقلى والوجدانى لأجيال الجماعة الشعبية المبدعة لهذه السير جوانب رئيسية من قواعد هذه الأسس ، فإذا كانت الجماعة الشعبية تخلق هذه السير — عبر أبناء رحبها من الأفراد المدعين بأجيالهم وطبقاتهم المختلفة — فإن هذه السير — بين منظومة الثقافة الشعبية — تسهم بسهم وافر في تكوين الجماعة الشعبية انسانيا (ثقافيا) وتمثل مع غيرها من عناصر الثقافة الشعبية الأربعة الواقية — على أقل تقدير — لوجود الجماعة الشعبية وصراعها الدائم مع واقعها الطبيعي والاجتماعي الطبقي والتاريخي ، غير ملقن بالا لتلك الآراء التي تطالب السير الشعبية بأن تكون مطية للمعرفة التاريخية الرسمية او على الأقل خاضعة لوصاية هذه المعرفة وحجة أصحاب مثل هذه الآراء — وهم لم يقرأوا ايا من السير تأكيدا — اعتماد سيرنا الشعبية على شخصيات غير تاريخية ، ومثل هذه الحجة صادرة بطبيعة الحال عن جهل بين بطبيعة وظيفة فن السيرة الشعبية ومن ثم أدوات هذا الفن ، فأصحاب مثل هذه الآراء يحددون للسيرة الشعبية وظيفة تسجيل وتلقين المعرفة التاريخية المدرسية (١) ، وهو ما لا يطالبون به الا بالاذة مثلا ، ولو استجابت سيرنا الشعبية لمثل هذه الآراء — وهي غير مستجيبة بطبيعة الحال — لوجدنا انفسنا بازاء منظومة بليدة عارية من كل فن على غرار الفئات النحو وأرجوزات الفقه والمنطق والتاريخ وغير ذلك من العلوم . وهو ما يدعونا الى تكرار الدعوة الى ضرورة دراسة المأثورات الشعبية الفنية دراسة جمالية فهي في المقام الاول وثيقة — او وثائق — جمالية .

والحقيقة ان وظيفة السير الشعبية وأدواتها الفنية لتحقيق هذه الوظيفة تلقى غير قليل من العنت والتعسف من بعض اشباه المتخصصين في الدراسات الفولكلورية فإذا كان بعضهم يطالبها باداء وظيفة المؤلف التاريخي فان بعضهم على الرغم من بعض درايته بوظيفتها يقع — فيما يتصل بأدواتها — في وهم قاتل فإذا بنا نجد من يتحدث عن « فن كتابة السير الشعبية » (٢) ، هكذا ، (كتابة) السير الشعبية !!

وليس أقدر على حضض هذا الوهم من سيرة بنى هلال والتي لا نحتاج الى التاكيد على تفرداها — في نظرنا — بأهمية خاصة وحاجتها المضطردة الى الدراسة واعادة الدراسة وتنوع زوايا تناولها بما يلائم هذا الانتاج الفنى الكبير بما يحويه من عناصر تراثية ومأثورية (٣) متعددة الأنواع .

وفي رأينا أن هذه السيرة — على كثرة ما كتب عنها نسبيا — لم يقدر لها أن تدرس درسا علميا مناسباً ، وباستثناء العمل الرائد الذي قام

به شيخنا عبد الحميد يونس لا نكاد نجد في الدراسات العربية — ومن باب أولى في غيرها — ما نراه جديرا بهذه السيرة والتي قدر لها أن تقع بين شتى ربحى : من برائن المحاولات المبتصرة التى تقتطع شلوا أو أكثر من اشلاء السيرة وتنهشه بالأحكام العامة المطلقة ، ومن الترف العلمى اللاهث وراء مستحدث الاتجاهات بغير تبصر بما يحيط باتجاه كالبنيوية من شبهات أولها أساسية النزوع الى عزل النص الفنى عن سياقه الاجتماعى . ولا نهذف بطبيعة الحال الى المصادرة على اتجاه الباحثين الى أى وجهة يرونها بقدر ما نشر الى ترتيب أولويات فى مجال دراساتنا الشعبية اذ كيف لنا أن نتصدى لدراسة نصوص لم يتح لما جمع منها أن يكون تدويننا صحيحا حتى الآن والشواهد غير قليلة على الأخطاء الفادحة التى يقع فيها مدونو النصوص الشعبية — خاصة السيرة الهلالية (٤) — ومنهم من أمتد عمله فى هذا الميدان لأكثر من ربع قرن (!)

ومن هنا تجيء أهمية العمل الجاد المتميز الذى قام به عبد الرحمن وعطيات الأبنودى من جمع دقيق وموثق لواحدة من أكمل روايات سيرة بنى هلال ، والتى اداها الشاعر الراحل جابر أبو حسين فضلا عن دقة التدوين التى يمكن أن نؤكددها من خلال ما أتيج لنا الاطلاع عليه مكتوبا من هذه التدوينات أو ما أتيج لنا الاستماع اليه من نصوص خلال تقديم الأبنودى للمراحل الأولى للسيرة فى « اذاعة الشعب » ، على أن النص كاملا لم يتح للقراء والباحثين وما نظنه سيتاح قريبا (!)

وعلى ذكر الجهود الجادة لا يجد الباحث بدا من الإشارة الى ثلاث محاولات — لا غير — فى مجال ما أتيج لنا الاطلاع عليه من البحوث (العلنية) فى سيرة بنى هلال ، توفر لها — على تفاوت فى الدرجة — قدر من الجدية والاخلاص العلمى والفنى وهى وفق ترتيب صدورها تاريخيا : محاولة الطاهر قيقه لتقديم مجموعة نصوص قام بجمعها والده عبد الرحمن قيقه عام ١٩٢٧ وهى واحد وثلاثون نصا بدويا برواية راو لبيب وقد قام الطاهر بتقديم هذه النصوص فى صياغتها البدوية وقام بتشكيلها تيسرا على القارئ غير البدوى كما قام بنقلها فى صفحات مقابلة الى اللغة العربية الرسمية المسماه بالفصحى وقامت الدار التونسية للنشر عام ١٩٦٨ بطبع مائتى نسخة من هذا العمل ، ويتميز هذا العمل بأنه عمل ريادى فى مجال نشر نصوص السيرة فى صورتها الشفاهية البدوية وقد تميز صاحب المحاولة بروح التواضع والموضوعية حيث يعلن انه غير راض عن بعض العبارات التى وردت عن محاولة لتفسير النص (انظر ص ١٦) وهو تحفظ علمى على بعض الأخطاء التى لاحظناها على هذا العمل .

وتليها محاولة احمد موم في دراسة التحولات في اقصيص بنى هلال والمنشورة في العدد الحادى عشر ١٩٧٧ من مجلة التراث الشعبى العراقية ، وهذه المحاولة — الى جانب فضيلة اعتناء صاحبها على نصوص شفاهية قام بجمع معظمها — تتميز برياديتها في دراسة التحولات مما يتيح — على اقل تقدير — فرصة التعرف على نصوص ممثلة لظاهرة التحولات .

اما المحاولة الثالثة فقد قدمها محمد رجب التجار بأسم « ابو زيد الهلالي — الرمز والقضية — دراسة نقدية في الادب الشعبى العربى » واصدرتها دار القبس عام ١٩٧٩ وتتميز هذه المحاولة بجدية تناول وان غلبت على الدرس النقدى سمة التعميم فضلا عن ملاحظات اخرى لنا على هذه المحاولة .(٥)

ان توالى جهود جادة يتجاوز اصحابها اخطاءهم ويطورون ادواتهم العلمية والفنية هو وحده القادر على ابراز قيمة سيرة بنى هلال الفنية وحض اوهام التعميم والمحاولات المتسرة المتسعة ، وهذه الجهود الجادة التى نتيجتها سوف تجد من نصوص هذه السيرة — وغيرها — ما يسمح لها باقامة درس محكم بل ان هذه النصوص فى ذاتها تحوى من النظرة الاولى ردودا حاسمة على آراء اشباه المتخصصين(٦) وخاصة فيما يتصل بدعوى (فن كتابة السيرة الشعبية) . فمقدمات مختلف النصوص المطبوعة من سيرة بنى هلال تتضمن عبارة « فأتى لما رايت سيرة العرب الحجازية والفرسان الهلالية من احسن الأقوال وانصحتها وأبدع المعانى واطرفها جمعت هذا الكتاب وسميته ... » او ما يقترب من مضمون هذه العبارة ، واذا وردت جملة الفت هذا الكتاب فأتى يقصد بها معنى الجمع ، والتأليف جمع ، وهذه اوضح الدفوع واقربها الى الشككية والمباشرة بحيث لا تنوت دلالتها على المبتدىء ، اما الجانب الأبعد فى محاولة استخلاص دلالات أعرق فأنه يتجلى بوضوح فى حقيقة تنصل بمجموعة المطبوع من جوانب وموضوعات ومراحل السيرة الهلالية فقد قام جامعو السيرة الاوائل بجمعها من أفواه الرواة — وشفاهية أداء السر الشعبية امر لا ينتطح فيه عزان — ولم يكن فى المقدور أن يتصدى جامع واحد للقيام بهذه المهمة الثقيلة فى ظل غياب ادوات التسجيل الحديثة ، ودليلنا ان الامر مازال عسيرا حتى مع توفر وسائل الجمع وان كان الجامعون الاوائل قد اتاحت لهم — بغياب أجهزة التسجيل — فرصة التلقى المباشر من أفواه الرواة ومن ثم مراجعتهم لضبط النص مما أثمر دقة المدون القديم اذا احسننا قراءة النصوص المطبوعة وتلافينا أخطاء أجيال النساخ وجامعى الحروف ، والاخرين قادوا ببعض أخطائهم فى جمع ورص الحروف الى كثير من أخطاء

بعض الباحثين غير الأكاديميين حيث يذهب أحدهم الى أن النص المطبوع نثرى يتخلله بعض الشعر معتبدا على التصفح الشكلي لصفحات بعض كتب السيرة الهلالية التي قام جامعو الحروف برص سطورها الشعرية على طريقة النثر وقد تكرر هذا مرات عديدة ولكن القراءة الاولى المباشرة لمثل هذه الطباعات تكشف عن هذا الخطأ .

وفي إطار ظروف جمع نصوص الهلالية بواسطة الجامعين القدامى فان النصوص جمعت وفق موضوعاتها المختلفة الى جانب مراحلها المختلفة ومن ثم حبلت مطبوعات الهلالية عناوين متعددة فالى جانب « الريادة » و « التفريه » نجد « رحلة العرب وحرب الزناتى خليفه » و « الدرة المنيقة في حرب وقتل الزناتى خليفة » و « مناهات الملكة شبيحة » و « ديوان مصر وبنام الملك القدام وأرتحال العرب من يلبس الى الهصيص » و « قصة ابو زيد الهلالي والناعسة وزيد المعجاج » و « ديوان الأيتام » وغيرها وهذه العنونة والتي تنفرد بها مدونات سيرة بنى هلال تكشف في ذاتها ابتداء عن اتجاه المدونين وجهة التدوين وفق الموضوعات سواء في ذلك قيام الجامع المدون بجمع نصوص الموضوعات على هيئة مقطعات من سياق السيرة من أفواه الرواة مباشرة أو تجميع الموضوعات من الدونة الكاملة للسيرة متصلة أو صح أن هناك مثل هذه الدونة المتصلة الرواية، وفي كل الحالات فان الجامعين المدونين المجهولين هؤلاء — على الاحتمال الاول والاقترب الى الحقيقة — والنقلة المجهولين ايضا — على الاحتمال الثانى — حاولوا في معظم الأحيان ربط موضوعهم بسياق السيرة على تفاوت في تحقيق هذا الربط وعلى سبيل المثال فان احدى طباعات التفريه (طبعة صبيح) تعرض لظروف بنى هلال والمجاعة التي المت بهم والمعروف أن هذا سابق على الريادة وأحد أسبابها الأساسية بل أهم هذه الأسباب، كما أن ديوان الأيتام الكبير يبدأ بالحديث عن سجن دياب ابن غاثم وهو موضوع عالج به مدون آخر غير ديوان الأيتام ويكاد يكون سرد قصة سجن دياب في بداية ديوان الأيتام تلخيصا لهذا الموضوع كمدخل الى موضوع ديوان الأيتام ، وهذه المداخل الملخصة عموما تجيء مرتبطة بموضوع كل مدون وهو أسلوب يفرضه المنطق الفنى لتقديم هذه الأعمال من وجهة نظر المدونين والناشرين . بل أن احدى طباعات « سيرة بنى هلال الكبرى — الشامية الأصلية » والتي قامت بنشرها مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى (الطبعة الثانية عام ١٩٦٣) قد ضمت كل هذه المظاهر مجتمعة ، والتي استقيناها متفرقة من قبل ، ذلك أن هذه الطبعة تقول في مقدمتها « فلما رأينا بعض الأشخاص يرغبون الاطلاع على سيرة بنى هلال وما جرى لهم من الاحوال على مر الاجيال باشرنا بجمع قصصهم المشتتة من الاول الى الآخر بأجزاء متتابعة مبينين بذلك اصل تناسلهم من قصة الزير سالم أبى

لبنى المهلهل « ص ٢ ، وبعد ذلك مباشرة تبدأ هذه الطبعة في سرد سيرة بنى هلال وتحقق الصلة بينهم وبين الزير سالم من خلال أربعة أسطر « وبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما فسموه عامر وعندما بلغ سن الرجولة تزوج امرأة من اشراف العرب فولدت له غلاما في نفس الليلة التى مات فيها جده الجرو فدعاه (هلال) وهو جد بنى هلال وكان من أعقل العرب متصفا بالفضل والأدب « ص ٢

ومن البديهي أن هذه الطبعة لا تستوفى سيرة بنى هلال كلها وحسبنا أن نشير الى انها تقع — أى هذه الطبعة — فى قرابة السبعمائة صحيفة بينما تقع احدى طبعات تغريبية بنى هلال وحدها فى أكثر من سبعمائة صحيفة ، وجليه الأمر أن طبعة المشهد الحسينى المشار اليها تتضمن مجموعة متفرقة — نسبيا — من جوانب سيرة بنى هلال وقد حمل كل جانب عنوانا خاصا به ، وقد قلب عليها استعراض قصص الثنائيات العاطفية كما انها تنتهى بالسرد عند حدود الشام وتحفل بمظاهر الماثور الشامى لغة وأنباط غناء بحيث يصح اطلاق أسم السيرة الشامية عليها اذ هى رواية شامية لسيرة بنى هلال قبل وصولهم الى مصر فى طريق رحلتهم الى تونس .

ومن المهم لدارس سيرة بنى هلال تأمل مضمون المقدمة التى أوردناها والوقوف عند عبارة « بجمع قصصهم المشتقة » غنيها من الدلالات ما يكفى ونحن نسأل أصحاب مقولة « كتابه السيرة الشعبية » سؤالا بسيطا : من أى هذه القصص المشتقة يمكن استقاء فنية كتابة السيرة الهلالية ، وإى هذه الدونات المتعددة يعتمدونه لاستنباط قوانينهم ولكل مدونه طريقتها فى عرض موضوعها ؟! ولا نود أن نلجأ الى تذكرهم بحقيقة بديهية أولية ما نظنها خافية على فطنتهم ونعنى بها كثرة ورود عبارة « يا مستمعين » على طول هذه الدونات والكتاب لا يوجه لقرائه مثل هذا النداء فى حدود ما نعلمه عن قوانين أو قواعد وأساليب مخاطبة الكتاب لقرائهم . وليس ثمة اوضح من حقيقة شفاهية النصوص الشعبية ولكن اعتماد البعض على النصوص المحونة وحدها هو الذى يوقع فى مثل هذه الشراك التى تظل منصوبة لأجيال متتالية من الدارسين طالما غاب عن مجال الدراسات الشعبية الروح النقدى والاتجاه الى غريبة ما تدفع به المطابع الى ساحة البحث العلمى من محاولات فما أكثر المغالطات التى تحفل بها كتابات أحد كتاب الموسوعات الفولكلورية (٧) ويجيء نصيب سيرة بنى هلال من هذه المغالطات وغيرا دون أن تتصدى لمثل هذه الأعمال محاولة نقدية واحدة وهو أمر يكاد ينفرد به مجال الدراسات الشعبية وحدها وفى عالمنا العربى بوجه خاص (!)

أن ما نتجه اليه هذه المحاولة هو تقديم بعض نصوص تعالج موضوعا محددا من موضوعات سيرة بنى هلال هو موضوع « عزيزة ويونس »
واحد هذه النصوص من المدونات المطبوعة أما بقية النصوص فهي تدوينات قمنا بها لنصوص شفاهية مسجلة بأصوات رواتها في مناطق مختلفة من أقاليم مصر وأغلبهم من رواة صعيد مصر الذين تعتمد نصوصهم على نظام المربعات في الأغلب الأعم بينما يغلب على نصوص رواة الوجه البحري نظام القصائد التي يتخللها سرد نثرى يميل الى السجع وتكاد النصوص الشعرية والنثرية تقترب من النص المدون المطبوع على نحو ما سنرى من عرض هذه النصوص .

وقد حرصنا في إطار خطة هذه الدراسة أن نورد لأحد الرواة ثلاثة نصوص أو ثلاث روايات لنص عزيزة ويونس للدلالة على ما يعترى الرواية من تغير لدى الراوى الواحد ناهيك عن رواة مختلفين ، ومن البديهي أن هذه النصوص التي نقدمها هنا — على كثرتها النسبية — لا تمثل الا انزرا يسيرا من نصوص هذا الموضوع فمن نعرفهم من رواه هذه السيرة أقل بكثير جدا من أولئك الذين لا نعرفهم من الأحياء فضلا عن ماتوا وذهبت معهم طرق روايتهم لهذه النصوص ، وأن بقى بعض هذه النصوص على السنة ورثتهم من الرواة أو على الأقل في ذاكرتهم ، ومن البديهي كذلك أن الروايات الثلاث لأحد الرواة للنص والتي نقدمها هنا ليست هي كل رواياته للنص وإنما هي ما أتبع لنا الحصول عليه من روايات إذ من المؤكد أن كل رواية للنص بواسطة نفس الراوى ليست هي نفس الرواية السابقة لتغير الشروط الموضوعية للأداء في كل مرة من مراته ، فأطراف الأداء (المؤدى النص — الجمهور) ليست جامدة ثابتة وأى تغير في طرف واحد منها يغير منظومة الأداء كلها بصورة من الصور . ومهما جاء التغير محدودا فإنه لا شك معتبر في الدراسة العلمية .

وقد يبدو في إيراد النص المدون المطبوع وعدم الاكتفاء بالاحالة الى المصدر ترعا أو تزييدا ولكننا قصدنا بذلك الى تجنب مشكلة عدم وفرة النص المطبوع مما قد يحول دون قارئ هذا البحث والحصول على النص ومن ثم يتعذر عليه متابعة هذا البحث بصورة مناسبة والأهم من ذلك ما عمدنا اليه من محاولة ضبط هذا النص في أقصى صورة ممكنة وشرح بعض مفرداته ، فغياب الضبط والشرح من أبعد مشكلات التعامل مع نصوص السيرة المطبوعة والتي لم نل أى حظ من جهد الضبط والشرح ، ومحاولة

إعادة تقديم النصوص في صورة مبسرة وهى مهمة أساسية من مهام باحث الفولكلور .

وفيما يتصل بالنصوص الشفاهية فقد حرصنا على تقديم مدوناتها في أقرب صورة ممكنة الى طريقة روايتها في نطق المفردات ٤، وما نزلنا أسرفنا في التعليق عليها شرحا لمفرداتها وترجمة للشخصيات الواردة في النصوص وتفسيرا للحالات فهذه أيضا مهمة أساسية من مهام الباحث الفولكلورى لا تعفيه منها الصعوبة البالغة التى تكتنف هذه المهمة ونكاد نجعلها مستحيلة في بعض الأحيان لتراكم مفردات السيرة وكثرة إحالتها التراثية والتى تقتضى طول تتبع ودأبا في التنقيب عن المعانى والدلالات .

وبعد جهد التدوين — وهو أشق مهام الباحث الفولكلورى الحريص على الدقة والأمانة وجهد حل مشكلات كتابة اللغة الشعبية بصورة قريبة الى نطاق المبدعين بها ، وبعد جهد التعليق على المفردات ومحاولة تفسير الغامض منها ، مما اقتضى تنقيا طويلا في معاجم اللغة في غيبة معجم مسعف للغة الشعبية المصرية ، بعد ذلك عهدنا الى محاولة استخلاص بعض النتائج الأولية في مسألة العلاقة بين النص المدون المطبوع وبين النصوص الشفاهية وبعضها ونعترف أن هذه النتائج انما هى نتائج أولية تستوجب منا مزيدا من محاولة فحص النصوص وتحليلها وهو امر نحرص على القيام به كما نأمل أن يشاركنا فيه الباحثون باجتهاداتهم التى نبتهج لها حتما ونكمل بها نقص محاولتنا ونستدرج بها أخطاءنا لا محالة .

ولا يفوتنا أن نشير الى أن ثمة كثير من القضايا التى تختلف مع بعض الآراء فيها على أساس علمى موضوعى ولكن ملابسات كثيرة تدعونا الى عدم التوسع في عرض هذه الآراء ونقدها مؤكدين أن مثل هذه الآراء انما تعرض لنا في طريق بحثنا وتجبرنا على مناقشتها وأن الحدة التى تبدو في مناقشتنا لمثل هذه الآراء ليس لها من دافع سوى الحرص على الحقيقة العلمية مجردة عن أشخاص حاملها او حاملها بعضها أو العارين منها تماما .

ولا شك أن حرصنا على عدم الإثقال على القارئ قد كان دافعا أصيلا من دوافع عدم الاسراف في مناقشة آراء نرى بعضها مشوبا بالخط ونرى بعضها مغرقا في الخطأ الى حد الضلال .

الحواشي :

(١) قد لا يتصور أحد أن مثل هذه الآراء يمكن أن تصدر عن بعض الذين يتصدون لمسئولية تعليم أجيال من دراسى الفولكلور ، وقد وجه لنا أحدهم سؤالاً بهذا المعنى خلال ندوة « الفولكلور والهوية » والتي عقدت خلال الاحتفال باليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون ، ولم نجد من رد مناسب على هذه « الحالة » الا دعوة اسائل الى قراءة أولى للسعر الشعبية أو بعضها ، اذ نثق في أن أول قراءة لها من شأنها أن تنفى مثل هذه التصورات التي تقطع بصورها عن عدم القراءة لا من قلتها .

(٢) ثمة كتاب بهذا الاسم لمحمود ذهني وفاروق خورشيد ، والآخر يروج لدعوى أن الفولكلور يعبر عن طبقات المجتمع كافة بمن فيها الملوك والسلطة عموماً ، وهى دعوى واضحة البطلان وتنمى عن قصد وهوى في تفسير الظواهر ، ويضيق خورشيد وغيره من أعمدة الاتجاه الرجعى السائد في مجال دراسات الفولكلور من صدورنا عن أساس طبقي محدد في النظر الى الماثورات الشعبية ، وحين قمنا بطرح منهجى لفهم الجماعة الشعبية على أساس طبقي في محاولة لاستخلاص مصطلح « الشعب » من برائن التلقيحية البورجوازية أصابه الفزع وكتب في عدد أغسطس من مجلة العربى تقريراً الى السليتين السياسية والدينية يستعديهما علينا ، انظر بحثنا « الماثورات الشعبية العربية - تكامل أم وحدة » (حلقة بحث الفولكلور والمجتمع مايو ١٩٨٤) وانظر ص ١٠٦ وما بعدها من مجلة العربى أغسطس ١٩٨٤ ، وانظر بحثنا « بعض ملامح الهوية المصرية العربية كما تجسدها مداخل السيرة الهلالية » ندوة الفولكلور والهوية « (اليوبيل الفضى لأكاديمية الفنون) .

(٣) يخلط الكثيرون ومن بينهم - للأسف - متخصصون في الفولكلور بين مصطلحي تراث شعبى وراثت شعبية وبينهما فروق أساسية في المفهوم والمصادقات ، فالتراث الشعبى هو انتاج الجماعة الشعبية الذى توقفت عن تداوله واستخدمه كله أو بعضه وأصبح مادة تاريخية (تراثية) بينما الماثور الشعبى هو انتاج الجماعة الذى « أثرته » الجماعة لنفسها من مادة التراث بعد تعديله بالحذف والإضافة واستمرت في تداوله واستخدامه اذ يمثل لها تحقيقاً لوظيفة آنية دون اغفال لمصايه وانتهائه التراثية بحيث يمكن القول بان (كل ماثور تراث بالقوة أى يقابلته لان يصير تراثاً وليس كل تراث ماثور اذ بعضه فقط ناثره الجماعة ويستمر في التداول بيننا ينسحب بعضه الآخر من مجال التداول) وفي ستينات هذا القرن حدد مجمع اللغة العربية بدقة - هو جدير بها - مصطلح الماثورات الشعبية ترجمة للمصطلح الانجليزى (فولكلور) ، وانظر مادة اثر في لسان العرب .

(٤) انظر نموذجاً لهذه الأخطاء الفاحشة تدوين عبد الحميد حواس - خبير الفولكلور ! - لنص حلم سعدى بروايه سيد أبو شيف (سفلان - سوهاج) بالعدد الاول من مجلة الثقافة الجديدة ص ٥٩ وما بعدها ، وشريط هذا النص يحمل رقم (٢٤١ -

اصل/سوهاج) بارشيف مركز دراسات القنون الشعبية ، ويتضمن النص المشار اليه 1٠٤ ابيات وقد وقع المدون في أكثر من ثمانين خطأ أفندحها التدخل في النص وهو أمر مقطوع بتحريمه في مجال الدراسة العلمية وقد عالجتنا هذا التهودج وصححتنا هذه الاخطاء في بحثنا « السيرة الهلالية بين الابداع الفنى وتفسيرات الكهنة » مخطوط . وغالبا ما يتعمد البعض اغفال ذكر رقم مصدر المادة الصوتية أو توثيقها فلا يباح من ثم للباحث والقراء الرجوع للأصل واكتشاف الأخطاء وهو مسلك شائع في مجال دراسة الملتورات الشعبية على الرغم من مخالفته لإبسط قواعد البحث العلمى وشروطه المنهجية .

(٥) ثمة محاولة رابعة اتبعت لنا - مؤخرًا - الاطلاع عليها وهى من الجهود المتميزة في هذا المجال وقد قدمها عبد الرحمن الأبنودى الى ندوة الأدب الشعبى بمركز تراث دول الخليج وتضمنتها كذلك بحوث مؤتمر المسر العربية (٢ - ٧ - ١٩٨٥ جامعة القاهرة ومركز دراسات حوض البحر المتوسط) ويحمل البحث أسم « اسيرة بين الشعاع والراوى » وهو يعكس اتصالات صميها واعبا - ومنهجيا - بالنصوصى ومبدعيتها وروانها ويتضمن من الآراء ما هو جدير بالمناقشة .

(٦) يمثل اشباه التخصصيين نسبة عالية من الماملين في حقل الدراسات الشعبية المحدود العدد اصلا ويتميز هؤلاء بتوفرهم على قدر عال من الجرأة في اصدار الأحكام العامة ويفيقون بأى نقد يوجه الى محاولاتهم ويقاومون بشراوة الاتجاهات الجادة والمنهجية بصورة تذكر بمقاومة « حلقى الصحة » للذب في الريف .

(٧) أنظر أعمال شوقى عبد الحكيم - وهى كثيرة - وعلى وجه الخصوص كتابه « سيرة بنى هلال - دار الكنوز ، بيروت ١٩٨٢ » و « المسر والملاحم الشعبية العربية - دار الحدائة ١٩٨٤ » ، ومن الملفت أن هذا الكاتب كان من أول الداعين وبصورة لا تخفى الى التقارب مع الكيان الصهيونى ، أنظر مقدمة كتابه « أساطير وفولكلور العالم العربى - روز اليوسف ١٩٧٤ » والذى أعاد طبعه بنفسه زاعما (هـ) أنه الجزء الثانى من الكتاب أنظر كتاب « الفولكلور والأساطير العربية - دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٨ » .

إتجاهات الشعر الأفرقي العاصر وأهم ممثليه

سعد الدين حسن

— مبلار ستركز نشاطه
الأبى فى مجال الدراسة
النقدية . وقد نشر
بالاشتراك مع —
فرانشيسكو خوسيه
تانيرو — كراسة الشعر
الزنجى باللغة البرتغالية،
صدرت فى لشبونة عام
— ١٩٥٣ — كما نشر
بالاشتراك مع مليوناردو
سانفيل كتاب — ادب
العالم الزنجى — وقد
صدر عن اتحاد الناشرين
فى روما عام — ١٩٦١ —
وكتب مقدمته الشاعر
والمخرج السينمائى
الايطالى الراحل : —
بيير باولو بازوليني — .
ويضم الكتاب نماذج
١ — ٢٤ — شاعرا من
المناطق الخمسة التى
ذكرناها . يعرضهم
بمنهج — احسن فهم
جمالى للواقع — بدءا من
البقطة الادبية التى قام
بها جيل كابل من كتاب
جزر الرأس الأخضر .
وهو جيل يتسم بالأصالة
التي نعمتت فهم الواقع

مراحل التحرر الأفرقي
بشكل كلى كتاب :
« الشعر الأفرقي باللغة
البرتغالية — تطوره
واتجاهاته الراهنة » .
للكاتب الانجولى —
ماريو دى اندرادى —
وترجمة : الطيب
الرياحى .

ويتناول هذا الكتاب
الهام التجربة الشعرية
بشكل متفرد فى كل من :
جزر الرأس الأخضر —
سان طومى — انجولا —
غينيا بيساو —
موازيمبيق .

والكاتب — ماريو
دى اندرادى — ولد فى
مدينة — كولنجو آلتو —
انجولا — ١٩٢٨ ترأس
تحرير مجلة — الحضور
الأمريكية — التى صدرت
فى باريس — ١٩٥٥ —
١٩٥٨ — وهو الرئيس
السابق لـ — الحركة
الشعبية لتحرير انجولا

✽ فى مراحل تحرر
الشعوب الأمريكية من
الليل الاستعماري الطويل
تصدر مجموعة من
الاعمال الأدبية على
المستوى الشعرى
والسروائى والمسرحى
والدراسات النقدية التى
تدرك حقيقة هذا الليل
الاستعماري وتثير من
المنافشات والقضايا ما
يجعل الحركة الثقافية
تزهو ازدهارا مستمرا
على الصعيد القارى
وعلى صعيد العالم
الاسود .

من هذه القضايا الهامة
والتي لم يتعرض لها
أحد حتى الآن « المشاكل
التي يطرحها الأدب
الزنجى الأفرقي فى إطار
تاريخى » . وكذا مفهوم
الالتزام لدى الكاتب وفق
مقتضيات الواقع المعاصر،
وعديد من القضايا
المماثلة ، ومن هذه
الاعمال الجديدة الجيدة
التي صدرت وأدركت

الكلى الناجم عن الاستعمار ، وقدمت أعمالا ابداعية على جانب كبير من الاهمية من خلال افهم النقدي لقيم الثقافة الغربية حيث كانت الحركة الادبية تسير على خط متقطع ، وهى فى ذلك تماثل التطور التاريخى الذى مر به تشكل الوعى ابوطنى فى هذه البلاد والطريق الذى سلكه هذه الحركة لتأكيد ذاتها، كان طريقا وعرا محفونا بالمخاطر ، ومع ذلك فإن الواقع الادبى قد انفجر، بكل ما فيه من موهبة واضطرام قبل الثلاثينات من هذا القرن بزمن بعيد ، ولم تحل دون تطوره الا ظروف الكبت الاستعماري التي حاصرتة فى داخل حدود البلاد التى أتبشق فيها .

ولا يمكننا نسيان البيان الشعري الثوري انذى أصدره كل من :

— كوستا الجيرى —
— روى دى نورونها —
وهما رائدا الادب الافريقى باللغة البرتغالية فى ميدان الشعر — على الرغم من أنها ينتهيان الى فترتين مختلفتين ويحلمان تجارب متباينة: فأحدهما من أصل — سان طومى — أما الآخر فهو من — موزمبيق — وهو بيسان كان يقترح على الفنانين — الانتيليين — والافريقيين الذين

يستخدمون اللغة الفرنسية (ايدولوجية للثورة والتمرد) . على ذلك الاستعمار البغيض ويضع أمامهم توجيهها علما وشاملا . وكان أرخبيل — سان طومى — فى تلك الفترة ، يمر بمرحلة تاريخية حاسمة على مستوى تطور أبنيته الاجتماعية حيث كان المستعمرون و (أبناء البلاد) يتنازعون المبادرة فى الادارة الاقتصادية والسيطرة على الثروات الزراعية من خلال صراع مرير كان يجسم الجشع الاستعماري من جهة وضراوة المقاومة المحلية من جهة أخرى وكان شعر — الجيرى — يعكس شكلا من أشكال الوعى بوضع الرجل الأسود الجريح بسبب لونه .

أما زميله — روى دى نورونها — فكان يعبر بخجل كبير عن صراعات المجتمع الاستعماري حيث أمضى حياته كلها وقد ظل امدًا طويلا سجين تعلقه الصوق بماضى بلاده ، ومع ذلك فقد عاش مأساة وجوده باعتباره ، أحد الذين — تطلتهم — الثقافة البرتغالية .

ويأتى جيل الصحفيين بعد جيل اليقظة الادبية، فقد تعاقب بين عام — ١٨٨٠ — ونهاية القرن الماضى جيلان من الكتاب

تركوا آثار واضحة فى الحياة الثقافية فى انجولا، وكان ذلك فى غمار صراعات سياسية حادة . على أن السيطرة على الحياة الثقافية فى تلك الفترة كانت للصحافة حيث أفاد الأنجوليون من الفرص التى أتاحها لهم القانون البرتغالي فى مجالى حرية الصحافة لتأكيد ذاتيتهم . وهو القانون الذى أمكن تطبيقه عمليا فترة من الزمن فى المستعمرة ، فاصدروا الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية ، والمجلات الأدبية فى — لواندا — عاصمة أنجولا .

وهكذا أخذ الإبداع الادبى فى النهوض، ولكن الادارة الاستعمارية سرعان ما حالت دون تحقيق ما كان يعد به من ازدهار واثراع على الصعيد الأمريقى .

خلف جيل — ١٨٩٦ — وثيقة على درجة كبيرة من الاهمية ، من حيث قدرتها على اباطة اللثام عن الصراعات الاجتماعية التى كانت تعصف بأنجولا وتزهزها هذا .

ولقد مر الشعر الافريقى الحديث باللغة البرتغالية فى رحلة تطوره المتنامية بثلاث مراحل أساسية هى على التوالى :

١ - مرحلة الزواج.

٢ - مرحلة الشعور بالجنس الزنجي .

٣ - مرحلة التوحّد.

ويعرض الكتاب الانبجاعات الراهنة في الشعر الأفريقي الحديث بفهم جمالي للواقع . ويعبر عن بعض هذه الانبجاعات الوليدة الشاعران :

- جيرالدو بيسا
فكتور - و - ماريو
اتونيو -

والانتهاء الذي يحدد المرحلة الحالية للشعر الأفريقي المكتوب باللغة البرتغالية في رأى المؤلف هو ذلك الاتجاه الذي جاء نتيجة تجميد بروز هذه الظاهرة الجديدة التي تشكل استعادة البادية انشعبية .

أدت رياح التجديد التي هبت من جهة - أو نسيمو سيلفييرا - و - أوفيديو مارتينيز - و - ماريو فونيسكا - و - كابرديانو ديمار - إلى ارتبساط هؤلاء الشعراء بشكل نهائي بالواقع الأفريقي . كذلك فإن الشعراء الجدد في - موزمبيق - قد بدأوا يجدون أسلحة الكفاح . انه عصر « الموت أو الحياة » ومن ثم هب الشعراء الجدد من مدرسة - الانطلاقي

الجديد - يبدلون ما في وسعهم لتطهير الشعر من « الرغبة البائسة في الرحيل ، حيث يجب البقاء » يفترض الشاعر - أو فيديو مارتينيز - على صمت أهالي جزر الرأس الأخضر قائلا :
(أخوة لنا يذرفون الدموع في مزارع سان طومى

.. .. .

..... فلتشمر عن
ساعديك
.. .. .

وتنهز دموع من الدم
من عيني الشاعر ..)
* * *

* شهدت الشعارة - الدادو أسبريتوساتوة - مذابح - باتيسا - التي أغرقت جزيرة سان طومى في أنهار من الدم خلال الأيام السوداء من شهر فبراير - ١٩٥٣ - ومن ثم فقد أنبرت تندد بها اشتهر به جيلادو شعبها من « عدالة » :
(أننا واقفون

عيوننا مشدودة اليك
أيها البحر
حياتنا دفنت في
معسكرات الموت
نحن رجال الخماس
من فبراير

نحن الرجال الذين
تردوا في أتون الموت
نطلب الرحمة !
ونصرخ : انقذوا
هؤلاء

نهب جميعا اليوم .
خارج حفرة الموت
الجماعية

ونصرخ ، نصن
« كورس » .

العدالة : الثار !
الثار ! ..)

وتنتشر القصائد في
الشوارع ، في أنجولا ،
وفي موزمبيق ، حيث
تتقرن القصيدة باقتاعات
الألحان الشعبية وتلثم
الخصائص القومية كما
نرى في قصيدة - العودة
إلى الوطن - للشاعر -
أغستينونيتو - :

ثمة شيء جبار يتحرك
في البلاد

الرجال في السيلوات
يخزنون حبوا أكثر ..
والتلاميذ يدرسون
أكثر

والشمس ازدادت
لمعانا ...

هدوء عجيب يغمر
وجوه الشيوخ ..
وبدلا من الأمل ..
كانت الثقة ..

وبدلا من الشفقة ..
كان الحب ..
سواعد الرجال
وشجاعة الجنود
وآهات الشعراء ..

* * *

أما الشاعر - كوستا
اندرادى - فيسائل هذا
العالم الذى يتخذ موقف
اللامبالاة من مأساة أنجولا
قائلا :

(خمسون ألف قتيل
منطرحون على الأرض
لم ييكنهم أحد ..)

لكن - أنطونيو
خانتينو - يبعث من
زنزانتة البعيدة في -
- ترافال - برسالة
الأمل والحب قائلا :

سنهضى ، نعم
يا حبيبتي .

لنبعث الحياة معا
في حصاد المحاصيل
الوفير
في شدة العواصف
المسحورة
في خطى الرجال
العائدين

تحت سيل الأمطار
يا حبيبتي (

وهكذا أصبحت
القصيدة المعبرة تتكشف
عن وحدة معينة قائمة
بذاتها من حيث المواضيع
التي تتناولها ، ويعود
الفصل في ذلك الى
انتشار وعى وطنى جديد
على صعيد المستعمرات
البرتغالية ، وأصبحت
العبارة الشعرية متطابقة
مع المعادلة الشخصية
للشاعر وهو يواجه
مشاكل عصره والمعادلة

الشخصية - تعنى في
علم النفس تصحيح
ملاحظة متعلقة بحادث
عابر من المطلوب تقديره
في اللحظة التي جرى
فيها .)

يضاف الى هذا
كله أن الاتجاه الجديد في
الكتابة المجردة من أسماء
أصحابها كان يستوجب

لغة جديدة مبنية على
الصورة - وتظهر خاصة
في قصيدة الاحتجاج .
لذلك فإن الاداة
اللففوية في الشعر
الأمريقى تخضع حاليا
لاحدى عمليتين :

عملية تستهدف رد
الاعتبار اليها واعادة
تأهيلها ، وعملية تستهدف
اعادة خلقها خلقا سويا
من جديد .

أما في أنجولا وموزمبيق،
فإن الشعراء الذين
ينقلون تجربة الحياة في
وسط الطبقات الشعبية
يدخلون ايقاعات اللفف
الأمريقية الى بنية اللغة
البرتغالية نفسها ،
ويتأمل هذا التجسيد في
اللففة تجديدا في
الموضوعات الشعرية .

حول وضع المرأة في المجتمع الإقطاعي

ترجمة : عائدة لطفي

الانتقال من نمط علاقات إنتاج يعتمد أساسا على السيادة العقارية والمسلحة الواسعة من الأرض إلى أسلوب آخر لاستغلال الآخرين . وقد تم هذا الانتقال في أواخر القرن العاشر . ومنذ ذلك الوقت اعتد السادة على نفوذهم السياسي وتحكمهم في أقوات الشعب ، ذلك النفوذ الذي انتزعته الإقطاعية من السلطة الجماعية التي ذابت فيها سمي بالإقطاع . وعلى الصعيد المحلي فإن سادة القصور هم الذين يملكون سلطة الأمر والنهي والعقاب وتحريك الجواهر للدفاع عن المقاطعة ويتم كل هذا على مساحة واسعة لا يملكها سكانها بالكامل . وتنقسم الأراضي بين عدد من السادة الملك ويطالب كل مالك في نطاق الأرض التي يمتلكها بحقه في فرض الضرائب

التي تذهب إلى المظاهر الأساسية لنطق حركة مجبوع التشكيلات الاجتماعية الثابتة المخصوصة في الزمان والمكان ، وأننا لكي نفهم أي تشكيلة اجتماعية علينا مواجهة حركات التفاعل بين عوامل متعددة متضاربة فيما بينها وتتلخص تلك العوامل في الظروف الفيزيائية (أي الجغرافية) والظروف الانسانية بما تحويه من عمليات اقتصادية وعلاقات سياسية وأيديولوجيات متعددة .

ولقد بدأ دوبي أبحاثه بدراسة تطور القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج . وتطور المرحلة الأولى من أبحاثه حول الاقتصاد الريفي (١) . وعملية الإنتاج في إطار العلاقات الإقطاعية ومكانة النقود ووضع الدخل في إيرادات السيد الإقطاعي . ثم تدرج إلى عرض مفهوم الثورة الإقطاعية (٢) مفسرا عملية

يعرض هذا الموضوع مناهج البحث التي يتبعها الباحث « جورج دوبي » في أبحاثه الحالية حول وضع المرأة في العصور الوسطى و « جورج دوبي » هو أحد أساتذة « كولاج دو فرانس » وهو يحاول عن طريق هذا البحث الرجوع إلى الأصول والجنود الأولى لعلاقات الرجل والمرأة في مجتمعنا الحالي .

آليات عملية البحث

ويبدأ بعرض آليات عملية البحث مشعرا إلى أنه حدد لنفسه حقلا زمنيا يتركز في منتصف القرن العاشر وحتى بداية القرن الثالث عشر . وهو مهتم على وجه الخصوص بفرنسا دون تجاهل جملة المساحة الأوروبية . ويرى دوبي أن المؤرخ عليه أن يحاول

* هذا البحث مترجم من مجلة « الفكر » الفرنسية .

- (١) جورج دوبي « الاقتصاد القروي وحياة الريف في الغرب في العصور الوسطى ، باريس ، أوبيه ، ١٩٦٢ .
(٢) جـورجـ دوبي : « الطبقات الثلاث أو وهم الإقطاعية » . باريس ، جليلي ، ١٩٧٨ .

على كل من يعمل على هذه الأرض أو يمر بها وتنفذ الضرائب أما من خيرات الأرض أو بالقتود. وتحصل الضريبة من طبقة العاملين وتأتي هذه الطبقة في المرتبة الثالثة بعد طبقة رجال الدين ووظيفةها الصلاة وطبقة النبلاء ووظيفتها الحماية العسكرية .

وبعد مرحلة تعريف الثورة الإقطاعية اهتم جورج دوبي بالمنهج الأيديولوجي لنظام الوظائف الثلاث المقسمة على الثلاث طبقات في محاولة لفهم الدوام التي شكلت هذا النموذج من المجتمع في ظل تصور عام بأن الله خلق الإنسانية جمعاء منذ البدء منقسمة الى ثلاث فئات لكل منها وظيفتها أما الصلاة أو القوة والدفاع أو الإنتاج يعتمد التوازن الاجتماعي على الخصائص المختلفة التي تؤيد كل فئة للأخرى .

وقد حاول الباحث في هذا الجزء من البحث الجمع بقدر المستطاع بين هذا المفهوم لتقسام المجتمع وبين حركة الواقع والسلوك الاجتماعي وحركة معاملات الإنتاج، وأضعا في الاعتبار أن هذه الأيديولوجية عن الوظائف الثلاث سائرة على الرجال فقط . أما المرأة فليست لها وظيفة محددة في المجتمع لعدم اهتمامها لى من الوظائف الثلاث .

عقبات في مواجهة البحث

ثم يعرض دوبي بعد آليات عملية البحث، التحديات العلمية والثقافية التي تواجه بحثه ، وأضعا في الاعتبار دور علاقات القرابة آنذاك في علاقات الإنتاج وقد خصص الباحث محاضراته في كولاج دوفرانس في السنوات الماضية لدراسة بنية القرابة والعلاقات الأسرية (٣) .

أولى العقبات التي واجهت الباحث هي قلة الوثائق بالنسبة للطبقات الشعبية مما أجبر دوبي على البدء بالطبقة السائدة دون التراجع النهائي عن البحث فيما يتعلق بالطبقة المسودة . وكانت نتيجة هذه الأبحاث دراسة متعمقة الى حد ما عن الزواج نشرت في كتاب حديث (٤) .

وقد بدأ الباحث في العام الماضي بحثا عن تاريخ المرأة ووضعها في المجتمع المسمى بالإقطاعي ولا يزال البحث في بدايته ويلقى دوبي صعوبة في هذا البحث لأنه كقضية جديد من نوعه في فرنسا ، أما البلاد الأخرى وبالأخص الأنجلو سكسونية فقد سبقت فرنسا في الاهتمام بالتاريخ الاجتماعي للمرأة ربما يرجع ذلك الى أن الكفاف النسائي في هذه البلاد سبق البلاد الأخرى . ويظهر دوبي بعض التساؤلات التي سيحاول أن

يجيب عليها : الى حد يشارك التصعد العميق بين الجنسين في الانقسامات الطبقيّة؟ وماهى صحة الفرض القائل بأن المرأة تشكل وحدها طبقة كظاهرة موازية لانقسام المجتمع الى طبقتين ، وهل هناك صراع بين الجنسين ؟ كما تواجه دوبي بعض الصعوبات التي تتمثل في عدم توافر معلومات بشأن رأى المرأة ككل المعلومات المتوفرة لديه تخص رأى الرجل وما يؤمن به ، حتى فيما يخص الطبقة السائدة لا تسع تقريبا صونا للمرأة والنصوص النسائية نادرة ويمكن أيضا أن لا تكون في الأصل من فئاج المرأة . والاحاطة بمالم المرأة مستحيل ، أنها مجرد رؤية من الخارج منبهة في وجهة نظر الرجل .

ويقول الباحث أنه استطاع عن طريق دراسة الزواج أن يصل مع ذلك الى بعض الحقائق الا أنه يابل أن يصل الى أبعد من ذلك .

ويمثل هذا تحديا للمؤرخ وفي رايه أن مهنة المؤرخ ليست لها معنى الا اذا استطاعت أن تساعد أهل اليوم على استخدام أحسن الوسائل في الممارك التي تواجههم في الحياة ، مما يؤكد أهمية توافر صورة واضحة لتاريخ وضع المرأة عبر الأزمنة الماضية وحتى الحاضر. ويشير دوبي الى الميل الواضح في المجتمع الحالي الى طمس

(٣) جورج دوبي « نسب ، نبالة وفروسية » في عدد خاص من دورية آتال اقتصاد ، سياسة وحضارة بعنوان الأسرة والمجتمع ، عدد يولييه - أكتوبر ١٩٨٢ ص ٨٠٣ الى ص ٨٢٥ .

(٤) جورج دوبي « الفارس ، المرأة والقس . الزواج في فرنسا الإقطاعية » باريس ، هاشيت ، ١٩٨١ .

الحدود القائمة بين الجنسين منذ آلاف السنين وأرجاعها الى القرن التاسع عشر حين تحدثت أجور للنساء بصورة تؤكد الاختلاف بين الجنسين . ويؤكد دوبي على ضرورة تفهم العلاقة بين الرجل والمرأة بشكل آخر وبطريقة عقلانية تصور هذه العلاقة في العصر القديم وتحيل المسألة الى جذورها الاصلية وهو أكثر جدوى بل والحاحا من التعمية الايديولوجية الحقيقية الجارية الآن وبخاصة عن وضع المرأة في المجتمع الإقطاعي .

ويشعر دوبي الى بعض الكتاب الذين تمكنهم وسائل الاعلام من ترويج أفكار خاطئة عن وضع المرأة قديما ، اذ يسمى هؤلاء الكتاب لاغراق وإذابة المشاكل الحالية التي يفرضها كفاح المرأة من أجل الحصول على حقوقها عن طريق محاولة انتاع الجمهور بأنه في المجتمع القديم كان كل هذا يدور بصورة أحسن من الحاضر وأن حركة التاريخ في الحقيقة هي التي أسست وضع المرأة في زماننا ويساهم التلفزيون الفرنسي في نشر هذه الفكرة عن طريق المسلسلات التي تعرض لوضع المرأة في العهد الماضي .

مبادئ البحث

ويحدد دوبي لنفسه عند مبادئ للبحث : أولا مفهوم الحب قديما ويعتبر من المبادئ الفير مطروقة ويشير دوبي أنه بناء على النتائج التي سيخرج بها من هذا البحث سيحاول أن يتطرق الى موضوع أكثر غموضا وهو الذي يخص وضع المرأة في نسق العاملين في القرنين

١١ و ١٢ ، وهي دراسة أسهل بكثير بالنسبة للفترة التالية بدءا من القرن الثالث عشر حيث تتوفر البيانات الكافية لتتبع المرأة في العمل والدور الذي لعبته في الإنتاج والتبادلات . ولقد استنطاع المؤرخون الإنجليز الذين يملكون أرشيفا أكثر خصوصية من الفرنسيين أن يفرجوا بملاحظات أكثر وضوحا ، كما اظهروا أن المرأة تولت منذ القرن الثالث عشر في المدن جزءا من النشاط الانتاجي والتبادلي . والأمر مماثل في فرنسا أيضا في ذلك العصر .

وفي هذه المرحلة أيضا من البحث يجد دوبي نفسه مجبرا على البدء بالنبلاء أولا لوفرة المعلومات الخاصة بهذه الطبقة . ويطرح دوبي مسألة تسلط السيد في أمور الزواج والمراث كاشفا النقاب عن المصديق من الأساطير التي انتشرت مثل حق السيد الإقطاعي في قضاء ليلة العرس الأولى مع العروس الجديدة والتي تكلم عنها الكثيرون في الأبحاث الراهنة لكن دوبي ينسب هذه التسالعة الى الأساطير .

وفي إطار دراسته لمفهوم الحب في المجتمع (الوسط) الأرستقراطي يسلك دوبي عدة اتجاهات منها دراسة السلوك الديني لدى المرأة وهي مسألة معقدة للغاية تطرح نفسها بداية من القرن الحادي عشر حيث نلاحظ تزايد عدد الأديرة المخصصة للنساء وكذلك المؤسسات الدينية النسائية، فما هو سبب تلك الحركة ؟

وهل يمكن أن نربط ما بينه وما بين تغير التوازن السكاني في نسبة الرجال والنساء ؟ ويبدو لدوبي أنه في أواخر القرن الثاني عشر كان عدد الرجال يفوق عدد النساء ثم ولاسباب غير واضحة حتى الآن تنقلب الآية ويزيد عدد النساء ولاتجد الأرستقراطية حلا ازاء هذا سوى وضع العدد الزائد من النساء في نوع من الملاجيء الدينية المنعزلة . كما يشعر دوبي أيضا الى أهمية الدراسة التاريخية النفسية لمسألة التدين لدى المرأة ويشال إذا كانت هناك أشكال من التدين تخص المرأة فقط ؟ ويستوجب ذلك في رأيه الدراسة الاجتماعية والأنثروبولوجية لتطور الطقوس الدينية الخاصة بالعبادة والقديسة مادلين في القرن الثاني عشر كما ينوى الباحث أيضا كشف النقاب عما يمكن معرفته عن الدعارة في ذلك العصر والذي لا تتوفر معلومات كافية عنه الا بدءا من القرن الثالث عشر والرابع عشر وستساعد هذه الدراسات على اكتشاف الأوضاع بالنسبة للقرنين الحادي عشر والثاني عشر . وتدرج أبحاث دوبي الحالية حول مسألة الحب ويتركز موضوعه حاضراته حاليا حول محاولة متابعة الواقع الاجتماعي لما نسميه « الحب العذري » *coutois* وينادي بعض المؤرخين بأن القرن الثاني عشر هو القرن الذي اكتشف فيه الحب وصحيح أننا نجد في هذا

الوقت عند المفكرين تركيزا على مسألة الحب ، حب الله في البداية مع تزايد واضح في التزمنة المسيحية وتفسر ظاهرا في السلوكيات المسيحية، ويحاول دوبي التوسع في التحليل والتطور به بدءا من دراسة الوقائع اليومية للعلاقات بين الرجل والمرأة . ويوم دوبي حاليا بمرحلة طرح الأسئلة الأساسية منها هل ما نعلمه نحن اليوم بالحب كان له وجود في ذلك الوقت؟ وهل ما أسماه الناس في ذلك العصر بالحب يدخل في إطار العلاقة الزوجية ؟ وتمثل هذه المرحلة العقبة الأولى من البحث والتي استغرقت الباحث طوال الشهور الماضية وهي خطوة لفهم العلاقات المعاصرة في قلب الوسط الاستقرائي وينبع الباحث منهج علم الأنثروبولوجيا وعلم النفس التاريخي .

ويرى دوبي أن نجاح أبحاث من هذا النوع يتوقف على احترام الدقة والعقلانية والعلمية مع توضيح حركة البنيات الفكرية وجسوع الآفيسة والقواعد الرمزية وخصائص الحياة التنمسية في ذلك الوقت والتي تستمد جذورها من حركة الواقع المادي أي حركة القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج التي تميز الشكل الاجتماعي . وتشكل هذه العمليات

الاقتصادية الاجتماعية المادية القاعدة المنظمة للعلاقات بين الناس في مجتمع معينه ، وهذا ما يصفونه بأن الشخصية الاجتماعية شكلها التاريخي(ه)

وينتقل دوبي في بحثه الى ميدان آخر وهو المرأة والزواج في ظل النظام الإقطاعي ويقول الباحث أن النتائج التي توصل إليها في المرحلة الحالية من أبحاثه ما زالت في نظره محدودة وغير مستقرة وعلى الرغم من ذلك فيمكنه أن يقدم بعض الافتراضات مع تصوراتها النظرية للتمعق فيها . ما هو على سبيل المثال تأثير ما أسماه بالنورة الإقطاعية على وضع المرأة ؟

ويشير دوبي الى أن الانتقال الى النظام الإقطاعي نتج عنه تعديل في بنية العلاقات الاجتماعية وهذا يعني أن طرح مسألة الزواج يجب أن يرتبط بهذا التحول الكيفي الهام في علاقات الإنتاج الاجتماعية .

ومما لا شك فيه أن المكانة الاجتماعية والرمزية للمرأة في ذلك العصر كانت تباينة للندرج الاجتماعي المنبثق من نظام الثلاث طبقات ولكانة كل من الأسر الاستقرائية التي تعهد أسسها في بقائها على نظام الزواج . وأصبح الزواج نظاما صارما لتوالد النسق الاجتماعي ينظر فيه

للزوجة بيولوجيا وأخلاقيا ورمزيا على أنها مجرد رحم . وهكذا كانت وظيفة المرأة فريدة في نوعها ولا تدخل ضمن وظائف الثلاث طبقات ومن هنا يمكننا أن نعتبرها شكلا طبقة كائنة بذاتها . ويستشهد دوبي بمقولة أسقف إيرلندي حاول أن يفهم حركة النظام الاجتماعي في نهاية القرن الحادي عشر يقول الأسقف : « النساء يتبعن هذه الوظيفة أو تلك اذا أصبحن زوجات وتباعا للوظائف التي يشغلها أزواجهن » .. ويفسف : « انهن يخدمن أزواجهن » . وهكذا اذا كان الرجل الذي تخدمه إحدى النساء قس فانها تتبع طبقة رجال الدين واذا كان فارسا فانها تتبع طبقة الفرسان واذا كان فلاحا او عمالا فهي تتبع طبقة العاملين . كما توصل العظات الكنسية الموجهة للمرأة بالخضوع والطاعة وبتزويد توهب نفسها للانجاب . والتأكيد على وظيفة الانجاب في الزواج . وعلى الرغم من ذلك فان المجتمع كان الى حد ما مشجعاً لتحسين أوضاع المرأة ، فقد وضعت حدود من ناحية على تعدد الزوجات، ومن ناحية أخرى على طلاق النساء . ولم يعد الطلاق سهلا كما كان قديما . لم يعد هناك الا شكل واحد للترابط الشرعي وهو الزواج واختفت اشكال الارتباط الأخرى التي

(ه) ندوة « الأشكال التاريخية للشخصية الاجتماعية وسير الحياة » . مجلة

لبنانية عدد ٢٢٨ يوليو - أغسطس ١٩٨٢ .

كانت تعتبر طبيعية حتى ذلك الوقت . مما يؤكد تشجيع وتدعيم العلاقة الزوجية الشرعية .

ويشأل دوبي الى اى حد استفادت المرأة آنذاك من هذه الأوضاع ؟

ويشير دوبي خلال بحثه الى أن الحبس لم يكن يذكر أبدا بين الزوجين وكان من الشائع استخدام تعبيرات أخرى كالكودة والاعزاز ، ويتجنب كل من الزوجين ذكر كلمة « الحب » . ويتم الزواج بناء على متطلبات العلاقات الاجتماعية . أما ما نسميه نحن حب أو ميل عاطفي أو ميل حسي فكان يعتبر خطرا يهدد الزوجين ويهدد هذه المؤسسة التي تدعم المجتمع وتعمل على تولاده في أشكاله الثابتة .

ويذكر الحب خارج نطاق الزواج وتستخدم كلمة « عشيق » amie للإشارة الى المرأة موضع حب الرجل والكلمة مشتقة من الفعل amare وتدور أبحاث دوبي في المرحلة الحالية حول هذه العلاقة بين الرجل والمرأة . والتي يطلق عليها بلغة ذلك العصر « الحب » ويستكمل دوبي بحثه بدراسة الحب الحسي الخاص . وهنا تلعب التفرقة بين الطبقات دورها ، فالرجل الأرستقراطي أو النبيل له مطلق الحرية في إشباع رغباته مع نساء الطبقة العامة . أما داخل القصر فالى جانب العلاقة الشرعية الوحيدة المسحوح بها ، نجد علاقات جنسية غير

شرعية تدور بين أفراد الحاشية في الدواليخ المظلمة للقصر . أما فيما يخص « بالحب العذرى » ، يحاول دوبي فهم البنية النفسية الخاصة به ومكانته في العلاقات الاجتماعية الواقعية .

وهنا يطرح دوبي افتراضين الأول : أن « الحب العذرى » ما هو الا لعبة على مستوى الرجال يحرك خيوطها السيد اذ يتفق الكل على أن المرأة ليست الا جسد كما تسود لديهم كراهية عامة للجنس الآخر ، ويهب السيد زوجته كنوع من الطعمم يتنافس حوله الفرسان فيضمن بذلك سيطرته عليهم وتدور اللعبة تحت أنظار السيد الذي يشكل عنصر اكراه يزيد من تبعية الفرسان أما الافتراض الثاني : فهو أكثر جسارة عن حصة الشنوذ الجنسي في « الحب العذرى » . أليس الحب الذي يكنه الفارس الشاب لزوجته السيد هو في الحقيقة الحب الذي يرغب الفارس أن يهبه لسيدة والذي تكون المرأة فيه مجرد قناع ؟ وتتحول المرأة هنا الى سلم يمكن الفارس من أن يرتقى الى الطبقة العليا . والشنوذ الجنسي بالطبع هنا هو في اللاوعي وتأتي أيضا عملية الكبت من التحريم الذي ينقل هذا النوع من العلاقات .

ويعرض دوبي في بحثه صورة المرأة المرتبطة بالاثم حيث تتفق طبقة رجال الدين وطبقة النبلاء في هذا المفهوم :

فالمرأة مخلوق نجس وكائن ضيف نذر للغواية والخطيئة ومن هنا وجبت السيطرة عليها .

وهكذا تسلط الرجل على المرأة . وفي مواجهة هذه الأيديولوجية التي تؤكد أن المجتمع أقيم أساسا على عدم المساواة ، ظهرت أيديولوجية مضادة في القرن الحادي عشر تدعو الى المساواة وقد اشترك في هذه الحركة العديد من الناس من مختلف الطبقات الاجتماعية كما اشتملت أيضا على بعض رجال الدين ذوي المكانة الرفيعة وقد تبينوا الرأي القائل بأن كل الأدبيين أبناء الله وأخوة وهم بالتالي أنداد وسواسية ولا حاجة لرجال الدين وللفرسان ، الكل يجب أن يعمل بيديه واندادو يسقط النظام القائم والغاء جميع الفوارق سواء بين الطبقات أو الوظائف ، وكذلك الفوارق الأساسية بين الجنسين والرجل والمرأة لهما أمام الله نفس الحقوق .

وفشلت هذه الحركة الثورية الصحيحة ودمغت بالألحاد . وأحد أسباب فشل هذه الحركة يرجع بالطبع الى الدعوة لإزالة التفرقة بين الجنسين ، فاتهت الحركة باحلال الفوضى والفسق والفجور وهو ماخذ فعال ومؤثر في الرأي العام لأن المجتمع في هذه العلاقات البنيوية السائدة لم يكن يسمح في ذلك العصر بحرية المرأة وقد ساهم أيضا في رفض دعوة هذه الحركة المفهوم السائد لدى الجميع والذي أدخلته

الكنيسة في الأذهان عن طريق تجسيص النصوص والروايات من التوراة والمهد الجديد بأن الله خلق في البدء آدم على صورته ، ثم أخذ جزءا صفرا من جسد آدم وخلق منه حواء ، والمرأة التي هي بهذا الشكل ليست على صورة الله بل على صورة آدم كما أنها هي التي غرر بها الشيطان لأنها ضعيفة وهي التي تفرر بالرجل لأنها فتنة له وهكذا دخلت الخطيئة والموت الى العالم . هذه هي الفكرة التي تنادى بها الكنيسة بل وتصل الى أقصى درجات التطرف حين تحرم الزواج على القساوسة وتفرض عليهم حياة النقاء الحسى . هكذا نجد في قلب مخيلة هذا المجتمع نوع من الرفض لجسد المرأة والوظيفة الوحيدة المسبوح بها لهذا الجسد هي الانجاب وتستبعد وتهمج كل المنع . ويشجع المجتمع الاقطاعى الرجل على فرض سطوته على المرأة

ليمنعها من أن تكون أى شئ آخر الا وعاء للذرية لأنها قابلة للتحويل نصرا للشيطان. وهكذا ارتفع السياج المحكم بين الجنسين عقدا وراء عقد، ويستنتج دوى من كل هذا أن حركة العلاقات الاجتماعية في هذا العصر الذى يدرسه لم تقلل الهوة ما بين الجنسين بل ساعدت على تميز وتقوية وتأييد التفرة بين الرجل والمرأة . ويؤكد دوى على وجود عاملين منفصلين في الحاضر بينهما حالة صراع وتشقق ضخم متاصل ، تشقق في التوجه الأساسى لحركة العلاقات الاجتماعية للانتاج وفى اعادة ترتيب العلاقات بين الطبقات الذى يرتبط بمجمل العلاقات الاجتماعية والانسانية التى اقيمت أبان الاقطاعية . وأصبح هذا التشقق هيكليا ولا يمكن لأية تيارات وصراعات اجتماعية أن تنكر تأثيره النقائى الواسع . ويؤكد دوى أن حالة

الصراع بين الجنسين تختلف في طبيعتها عن الصراع بين الطبقات ولا يجب دراستها بنفس الأسلوب . كما يؤكد أيضا أن هذه التفرة بين الجنسين تمتد جذورها الى القرن العاشر حيث حدثت تفورات وانتقالات عنيفة وسريعة على مستوى التشكيلات الأيديولوجية وبمجرد أن تمت النقطة الكيفية بدأ نوع من الاستتباب (أو الاستقرار) النفسى الذى دام لقرون . وهكذا تحدد وضع المرأة في السنوات التى تلت عام ألف واستمر هذا المفهوم السائد حتى القرن العشرين أى ما يقرب من ألف عام . وهذا يوضح أهمية هذه الأبحاث الخاصة بالمعصور القديمة لأنها تساعد على فهم الواقع المعاصر لوضع المرأة ، وإذا كانت هناك اليوم دعوة لهدم هذه الأفكار الرجعية فاننا يجب أن نعود الى أصولها لنفهمها على حقيقتها .

رسالة لندن .. كرهانا .. والمرضى النفسى

د. خليل فاضل

لعلاجها من مرض نفسى
لازمها اكثر من خمس
سنوات عاودت فيها
اطباء كثيرين منهم يهود،
علماء ، ولهم شهرة
عالية .. وفى نهاية
العام شفيت المريضة
من علتها وقالت :

— ليس النجاح فى
علاجى سببه مهارتك
فقط ولكن فى رايى أن
السريكم فى قدرتك
كمصرى عربى على سبر
الغور الانسانى ، على
تكيف ما تعلمته بشكل
بسيط ، وبالتالى يسمح
بجذور الاضطراب بأن
تظهر وبالتالى تعالج
ثم تختفى ..

— يجب عدم
مناقشتها — خاصة فى
الطب النفسى — ..
(الدين والسياسة) ،
حرصا على مشاعر
المريض والطبيب وحرصا
على الوصول بالعلاج
الى مراحل الشفاء ..
ولكن على أية حال فأتنا
لست ضد اليهودية لكنى
ضد الصهيونية !!!

تفزع المريضة وقالت
باصرار :

اليهودية والصهيونية
شيء واحد .. لا ذواج ..
كانت هذه نهاية
الحوار مع مريضتى التى
ظاللت اراها بشكل
مستمر على مدى عام

سألتنى المريضة
الانجليزية :

— من أى بلد أنت ؟!
أننى لم أستطع تحديد
لكتك الانجليزية ؟!

جاوبت مبتسما : —
مصرى .. من القاهرة ؟!

لكن لماذا يا ترى
تسألين ؟!

بان عليها الاحراج ثم
قالت :

— لا أبدا .. اننى
يهودية وكل ما أرجوه هو
الا تكون معاديا للسامية،
والا تكون ضد اليهود .

— فى علاقة الطبيب
بمرضاه ، هناك أمران .

الأرض المقدسة :
مقدسة ، ولكنها أرض ،
يتنازع عليها طرفان ..
ها هي مستوطنة
الفرات ؟! تقع في منطقة
غالبيتها من العرب بنسبة
(٢٥ : ١) ولكن كما
يقولون ان **كهانا** سيتولى
امر تعديل هذه النسبة
ولقد بدى عملا في بناء
مشروع الـ ٥٠٠٠٠ مسكن
في المستوطنة ، وها هو
ذا معبد الفرات الذى لم
يكتمل بعد نلتقى فيه
بالحاخام **شالامو**
راسكين :

المنع : ربما قيل ان
الدولة الاسرائيلية تقوم
على التاريخ والعقيدة ،
لكنها في الحقيقة تقوم
ايضا على **الاغتصاب** ،
كهانا يؤمن بأن
امن واستقرار اليهود
بالذات المتشددين لن
يكون الا بطرد العرب كل
العرب من ارضهم ومن
ديارهم .. كلام غريب ،
ويبدو كأنه خيال .

الحاخام راسكين :
اننى اعتقد بوجود تمسك
اسرائيل بكل الاراضى
العربية ، لأنه مازال هناك
من يدعو الى تدمير
الدولة اليهودية ، ولكن
مع ذلك فان الرب يدعونا
الى ان نحب **(«الغرباء»)**
(العرب) وأن نتعامل
معهم **برقة** ، ولكن يجب
أن نحصى انفسنا ، ويجب
ايضا ان ندعو للسلام !

التجارية المستقلة
I . T . V لندن
التاريخ : ١٥/١٠
مساء الخميس ٨٤/٩/٦
كهانا : ان اعلان
استقلال الدولة اليهودية
اعلان يتسم بفصام فكري
(وثيقة استقلال
شيزوفرنييه) لأنه اعلان
عن دولة يهودية
صهيونية ، فكيف نسمح
للعرب بالعيش معنا ؟!
ان العرب لا يملكون اى
حق في الاختيار !

جيسيل (المنع) :
هل وضحت لى أين هي
الاخلاق أو الفضيلة أو
أين هو الحق فيما تقوله؟
ماذا يفعل ربك ازاء
هذا ؟! هل يبتسم لكم
وانتم تطردون الناس
بالقوة ؟! هل يفرح
لترحيل اصحاب الأرض
غصبا عنهم ؟!

الرب لليهود في كل
ما يفعلون ؟!

كهانا : لا لم أقل ذلك ،
لكن الرب لم يعطنا هذه
الأرض فحسب ، لقد
امرنا بالعيش فيها :
ان اليهودية عقيدة
مرتبطة بالأرض .

تعليق من خلف
الامرأ وهى تعرض
صورا للصفة الفريية
تحت وطأة الهم وبناء
المستوطنات .

تبادرت الى ذهني تلك
القضية المضحكة والتي
احتلت مساحة كبيرة من
صحفنا ، ايام مبادرة
السادات وزيارته للقدس
وما تلاها من توقيع
معاهدة كامب دافيد .
تلك القضية التي حاول
البعض فيها تقسيم
الصراع العربي الاسرائيلي
والذي دام أكثر من ثلاثين
سنة على أنه صراع
نفسى ، وبالطبع تسلحت
القضية بدعاة السلام
المصريين سواء كانوا
متعلمين من اهل الطب
النفسى او مخدوعين
يروجون لنظرية جوفاء
قد تضفى عليهم الشهرة
.. عنئذ وددت لو
شاهد هؤلاء ذلك
البرنامج التلفزيوني
البريطاني الجري (قلب
الحقيقة) والذي عرض
مساء الخميس ٦ سبتمبر
٨٤ على شاشة القناة
التجارية I . T . V وكان
بشكل أساسى مقابلة مع
الحاخام كهانا الذي يدعو
لطرده العرب من كافة
« الاراضى اليهودية » .

البرنامج : « قلب
الحقيقة »

المنبع الصحافي :
« ديفيد جيسيل »
الانتاج : اسرائيل
كولدفيتش .
العرض : القناة

المنيع : قد يبدو الحديث عن السلام سهلا في حين انكم ، ولآه الامر في هذا البلد ، المحتلون والمغزاة ، ..
(وهنا أنفعل الحاخام راسكين وقاطع المنيع بضحكة عصبية قائلا) :

هلا سمحت لى ..
اننا لسنا محتلين هذه ارضنا من ٤٠٠٠ سنة!!
من ايام ابراهيم واسحق ، وفي العشرينات والثلاثينات والاربعينات كانت هذه ارضنا ؟!

اننى مازلت امل ان يحل السلام بربوع هذه الارض قبل ان يدخل ابنى الجيش ؟!)

(مقابلة مع كهانا)

كهانا: كيف نقبل التفويض مع عربى يريد حق المساواة بنا ، عربى يريد ان يتساوى بى انا اليهودى المختار ، ثم يقول نريد دولة ديمقراطية علمانية وليست يهودية ؟! ان اليهود يحتقرون العرب ونحن لا نملك لهم سوى الازدراء ، لقد اخذنا الى صحرائهم الكهراء والحضارة ؟!

المنيع : اننى ارى ان « البؤلة اليهودية » متناقضة مع آية ادعاءات ديمقراطية ! ما رأيك ؟!
(تعليق من خلف الكاميرا وهى تعرض صوراً لضحايا الحروب والعمليات الفدائية بخلفية) :

ان اسرائيل حاربت وحوريت من ٣ دول عربية ، وقامت على ارضها معارك كثيرة ، ومما لا شك فيه ان كهانا وحزبه يسيئان دون الجماعات اليهودية المتطرفة التى تقتل العرب قبل ان ينهضوا لمحاربتهم !)

كهانا : هل تريد منا الانتحار ؟! . هل نسيت ما فعله بنا العرب في العشرينات والثلاثينات حينما كانوا في موقع حقوة ؟!

اننى ابارك كل طلبة وكل قنبلة وجهت ضد العرب .

راسكين : ان من يمس شعرة يهودى سنلقيه في البحر .

(مشهد يصور اجتماع سياسى لكهانا وحزبه ، ٦٠٠ يسيئان دون كهانا

وبرنامجه معلن وواضح وصريح : طرد العرب ، قوانين عنصرية صارمة ، حماية الامتيازات ، والمصالح اليهودية .. برنامج متعصب لا يختلف كثيرا عن برنامج آية الله الخميني (ان البعض يرى ان تخرج ظاهرة كهانا الى التور لانها تمثل قطاعا من السياسيين الاسرائيليين المجانين) .

المنيع: هل من الممكن ان اسالك سؤالاً شخصياً؟
فماذا لا ترد على هؤلاء الذين يدعونك فاشيا ، وعنصريا ، فمثلا اذا وصفنى أحد بهذه الصفات (على الرغم اننى لست يهوديا) ، فانى ارى انه من واجبى ان ارد وان اجيب موضحا ..

كهانا (بالعارقة) :
انا لا اجيب على نباح الكلاب !

انا لا احقر نفسى بالرد على هذه الاهانات المثيرة للاشمئزاز ..

المنيع (مبتسما) :
حسنا ، دعنا الآن نحلل الموضوع بشكل على دقيق : العوامل التى تشتمل منها الفاشية

ثلاثة: خلق الديمقراطية، استخدام القوة ، والاحتياز العنصرى ، وهذا واضح فى السياسة العامة هنا ؟!

كهانا : حجة فارغة؟!

فلم تكن هناك انتخابات أو ديمقراطية أثناء الحرب العالمية فى بريطانيا ، ولقد استخدم البريطانيون القوة ضد الألمان ، بحق السماء دعونا نحترم العرب ، اننا لا نملك سوى احتقارهم لانهم لا يريدون العيش فى ظل الدولة اليهودية ، لانهم لا يحبون هرتزل ؟!

(وكان الاجابة قد اثارت المنع فبات عليه علامات تمزج ما بين الدهشة والاشمئزاز للحجج الفارغة التى ساقها كهانا) ..

(تعليق من خلف الكاميرا وهى تصور تخريج دفعات الجيش الاسرائيلى ، واضمين التوراه فى صدر كل جندي ، والسلاح فيده، التعليق يوحى بارتباط السلاح بالعقيدة، ويشير مرة اخرى الى وجه التشابه مع السلوك الشيعى) .

كهانا : أن الرب قد اختارنا ولن نخسر أبدا .

لقاء مع حاييم كوهين رئيس لجنة حقوق الانسان ..

حاييم كوهين : كسا نعلم بأن تكون هذه الأرض جنة سلام ، ولكنها بؤرة حروب لم تنطفئ ، لقد فشلنا ، وسنفشل أكثر وأكثر لأن ظاهرة كهانا كالمرض يتفشى فينا !!

(تعليق من خلف الكاميرا وهى تصور شبيبا يهوديا يرقص عند حائط المبكى : كان الكل يحلم بأن تكون اسرائيل دولة طبيعية ، كأي دولة فى العالم ولعلنا نتذكر قول أول رئيس لدولة اسرائيل : لن نكون دولة طبيعية الا اذا صار لدينا مومسات اسرائيليات كما يكون عندنا بوليس اسرائيلى) (ان اسرائيل دولة غريبة وطالما أن بها فاشى منتخب ديمقراطيا مثل كهانا فان التناقض سيظل) .

المنع كهانا : هل ترى أن هناك يهودا

كثيرين يعارضونك ، بل أن أكثرهم يخلعون منك ؟!

كهانا : لا .. هذا غير صحيح ، أن المسألة ليست بالأرقام ، ليس معنى الأغلبية أن تكون صحيحة ؟ أن من انتخبونى هم الذين يمثلون الدولة اليهودية بحق .

المنع : هل تعتقد أن هناك من يفكر مثلك ولكنه يخشى البوح بها يعتقد ؟!

كهانا : نعم يهود كثيرون ، وتنقصهم الشجاعة .

(وينتهى البرنامج بتصوير كهانا يخطب فى عصية بالعبرية) .

واسترعى انتباهى أن ما قاله كهانا عن الطريقة الشيزوفرينية فى التفكير لدى اعلان دولة يهودية صهيونية ، وما قصده من ازدواجية التفكير لدى السياسة الاسرائيليين استرعى انتباهى أنه بالفعل لا توجد أية ازدواجية فى التفكير اليهودى حيث أنه منذ الاعلان وحتى الان وهو تفكير عنصري فاشى متعصب ومجنون لكن

حينما تسقط على مدارس
اطفالها ومصانعها القنابل
حينما تعذب وتداس
آداميتها بأخذية الجنود
.. وحينما تزدري من
حاخامات اسرائيل ..
وهنا بالطبع لا يبدو
الأمر نفسياً بقدر ما يكون
حضارياً شمولياً لا يمكن
أن يجيب عليه سوى
أطفال صبرا وشاتيلا
حينما يشدد عودهم .

عاصية على العلاج مهما
بلغ علم هؤلاء الأساتذة
مهما بلغ نبوغهم ،
وقدرتهم على سبر الغور
الانسانى لأن الشعوب
ليست كالأفراد ، عندما
تكره ، لا تكره لأسباب
رقيقة (كحرص الوالدين
الزائد ، كرهاق العمل
والحمل والولادة ، كنبذ
الحبيب ، وبعد الصديق)
وانما الشعوب تكره
حينما تذبح فى مخيماتها

الازدواجية هى عندنا
نحن ، عند منظرينا
الذين سال لعابهم عندما
عقدت مصر أكبر دولة
عربية معاهدة صلح مع
دولة وشعب كهانا ، مع
من يحتقرون العرب
ولا يملكون لهم سوى
الازدراء ، هؤلاء الذين
حلا لهم أن ينظروا للأمر
ويحلونه على أنه
« مسألة نفسية » ربما

فى العدد القادم

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسى

رسالة بولندا **توماسفسكى..وعالمية لغة الصمت**

د. هناء عبد الفتاح

الدرجة التى دائماً ما يمكن فيها معرفة أننا نشاهد مسرح توماسفسكى للتبثيل الصامت بمدينة فرتسواف البولندية - الواقعة على بعد ١٠٠ كيلومترا عن العاصمة - حتى ولو دخلنا المسرح فى منتصف تجربته المسرحية . وتتكرر هذه الظاهرة منذ عشرين عاماً ، هى تاريخ هذا البيت المسرحى . لقد أبدع توماسفسكى مسرح الحركة الذى يقف على حدود مسرح التبثيل الصامت والباليه ومسرح الكلمة . وهو كابد هذه النوعية من المسرح قد اثرى اللغة المسرحية وطورها ، ان دوره هنا يجعله على طراز مؤلف

للمسرح فيصبح الأمر أكثر صعوبة ، فمؤلف العرض المسرحى أحياناً ما يكون المخرج المسرحى نفسه ، مع ان هذا الأمر أصبح الآن شيئاً نادراً فيما يخص الكاتب الدرامى . أما فيما يخص بشكل هذا العرض المسرحى فان ما يقرر اطاره هو فردية الممثل أو السينوغراف « مهندس الديكور والمناظر والأزياء » . وبهذا فان مسرح هنريك توماسفسكى يعد ظاهرة نادرة غير متكررة ، فمقومات شخصيته وأسلوبه فى نظريته للعالم تمنح شكل كل عرض مسرحى مفرداته الخاصة الى

لو أننا دخلنا داراً للسنيما أو المسرح غير ناظرين للإعلان أو البرنامج ، لو أننا فتحنا كتاباً لم نقرأ على غلافه اسم مؤلفه ، فاننا فى كثير من الأحيان نتمكن من ان نضمن اسم خالق هذا العمل ؟ من الذى كتب هذه الجملة التى نقرأها؟ ودائماً ما يكون فى قدرتنا - نحن المعاصرين - من أن نكتشف ان هذا النص قد كتبه « فولكتر » أو « جويس » أو الكاتب البولندى Gombrowicz Zulawski أو لو أننا رأينا فيلماً أيضاً فيمكن لنا اكتشاف أن مخرجه هو « فيليبنى » أو « برجمان » أو « كراساوا » أو « فايدا » . أما بالنسبة

رواية « أوليس » في
الادب ومبدع فيلم ٨٥
المخرج الايطالى فيليني.
ان تملكه وسيطرته
على أسلوبه الخاص
المتيز ، بصرف النظر
انه يثير الدهشة
والاعجاب أم لا ، إلا انه
ينبغي في رأى انه يمثل
القاعدة الأساسية لكل
فنان . أما شكل العرض
المسرحى فيقرره هنريك
توماشفسكى بنفسه ،
حيث يمكنه الوصول الى
انجاز معالم نوعية
جديدة من الفن الذى
يبدعه . فيقوم بتشكيل
رؤيته الذاتية على خشبة
المسرح بألوانه وبالاعناصر
المادية التى يستعين بها
من أجل تحقيق اطواره
المسرحى . أما الممثلون
(حتى أشهرهم)
والسينوغراف (حتى
هؤلاء الذين يملكون
مقومات فردية ذاتية
وموهبة عامة) عليهم
أن يتكيفوا بالضرورة مع
نظريته للعالم ، أن
يتواجدوا كمجرد
« بيانق » تمكن من
تنفيذ ما يتخيله
توماشفسكى ، انه
يتصور الإطار العام
بالكامل ، مستعينا
بالوحى المسرحى الذى
تستكمله أدق التفاصيل
المتكونة من مختلف
العناصر فلا يمكن أن
يتواجد أى عنصر من
عناصر العرض المسرحى
عن طريق توماشفسكى

يمكن أن يستغل في مكان
آخر . حتى أفضل
سيناريو لا يمكن أن
يتواجد على خشبة
مسرح غير مسرحه .
فالممثل — حتى ولو
كان أشهر ممثل — يصبح
عنده غير شهير في اللحظة
التي يعمل فيها في فرقته.
فالممثل بهذا المعنى هو
أداة بشرية مبدعة
نظرية توماشفسكى حيث
يصبح تابعاً لشخصية
المخرج ، ونقص تلك
التبعية لا تسمح له بأن
يكون فناناً منفرداً له
تصوره وإمكانياته
الخاصة لإبداع عالمه
الذاتى . حيث يمتلك
ممثل هذا المسرح تقنية
خاصة تجعله مثل غيره
متفهما لما يفعله .
ومنذ سنوات تصل
الى العشرين يعيش
هنريك توماشفسكى
غارقا حتى أذنيه في رؤاه
المسرحية الخالصة. ولد
عام ١٩٢٤ ، بعد انتهاء
الحرب بقليل كان ممثلاً
في الفرقة الاستعراضية
السياترية لمسرح
الأكاديمية البولندية
للهواة بمدينة كراكوف .
قدم هناك مشهداً من
التمثيل الصامت بعنوان
« الخوف من خيال
الماتة » كما أنه كان مبدعاً
لحركة الباليه والتمثيل
الصامت للعمل المسرحى
الموسيقى « كوبرنيك »
H. morstin الكاتب

وفي سنوات ١٩٤٥ —
١٩٤٧ تعلم في الوقت
نفسه في الاستديو
الدرامى على يد
Iwo Galla ، أما في
أستديو الباليه فعلى يد
Feilks Barnell
وفي عام ١٩٤٨ بدأ
عروضه بدار الأوبرا
بمدينة فرتسواف. حيث
قام بالرقص ممثلاً دور
الأمير فياليه Nechbal
بعنوان « من حدوته
لحدوته » ، كما رقص
دور الشيطان في
مسرحية بعنوان
« فاوست و Twardowski
ومثل أيضاً « بافيا » في
مسرحية « بافيا وبنات
شليخوفسكى » أخرج
في الوقت نفسه الأشكال
الحركية والمقطوعات
الراقصة في المسارح
الدرامية . وعندئذ
— كما يذكر فيها بعد
أى بعد سنوات اشتغلت
في نفسه وهج رغبته
الشديدة في افتتاح
مسرح الحركة وإنشائه،
الذى سيتمكن — في
رأيه — من التعبير عن
ملا يمكن التعبير عنه
بواسطة الكلمة والذى
ليس في إمكان الباليه أو
مسرح الكلمة تشكيله .
ولقد تحقق تصوره
لمسرحه الخاص .
وفي مسرح التمثيل
الصامت نجح في تنفيذ
أربعة أسس ، الأساس
الأول : حركة وتعبير

وملاحج الوجه التى تهمل تلخيصا للاعترافات والانبطاعات ، لتحصل محل الكلمة ، المستحبة بدون وعي من قبل اناس واعين باستهلاكها وبقيمتها الضئيلة . وبهذا فهو يهيمون بواسطة القول « ان هذا لشيء فظيع » أو « الى أى درجة اقماسى انا ! » ، أما ممثل توماشفسكى فيرينا « كم ان هذا فظيع » أو « كيف يعانى » مضمنا ذلك كل ما يود التعبير عنه للجمهور المشاهد ، والذي لا يمكن له احيانا من أن ينجح ، حينما يحسكى عن اعترافات غالبا ماتجملنا نهيمس « كم ان هذا فظيع وكيف نعانى » .

أما الأساس الثانى فهو أنه يتمكن من تخطى حدود آراء مثليته ، وتخطى اللوحات والمشاهد المسرحية التقليدية ، بفضل الایجاز والرمز والاستعارة الفكرية والتجريد . حيث يتمكن بنجاح تخطى حرفية وصف الكلمات واستطرادها ، بل والاكثر من ذلك ، استطاع أن يتفوق عليها ويتعداها . وهكذا نرى « جلبساميش » — اللحمة الجراتية القديمة — التى يعالجها

انفسان البولندى بامسويه وادوات فنه حينما نرى البطل جلبساميش يصل الى ممكه الموت . وحلال لحظة لا يتواجد فيها أحد ما أو شيء ما يبدأ جلبساميش فى الوقت نفسه يحرق الارض باحثا عن ذلك الذى احببه . حيث يفرك انترية بيديه ، وتتناثر حبات التراب من بين اصابعه . لحظة سكون . ويغير الصمت المكان . نقصد عثر أخيرا على صديقه : حيث تبقى فى كفه ذرة تراب صغيرة . أما الجندى « فويتسك » الماخوذ عن عمل مسرحى للكاتب المسرحى Buchner — بطل المسرحية الصامتة الدرامية ، فقد ضرب واعتقل وحقق معهوق خشبة المسرح فى ديكور مقلق له ابواب عديدة ضخمة يقف أمامها الموظفون الحكوميون الذين تتغير أماكنهم بشكل مستمر ويصبحون عقبة فى طريقه حيث يطوقونه من جميع الاطراف ، وقد نتج عن هذا انطباع مؤثر خاص فى المتفرجين . ان هذا المشهد نفسه فى وصفه الكلامى أو التفصيلى يظهر فوق خشبة المسرح اندرامى ليرك فى انفسنا انطباعا عاما كَمَا فى الحياة اليومية .

أما الأساس الثالث : فهو ان توماشفسكى قد نجح فى اظهار الماضى والاحدم والتخيلات فوق خشبة المسرح ، ويكون بهذا قد أثرى ليس فقط اللغة المسرحية ولكن ايضا الحقيقة عن أبطاله . ان الماضى والحاضر والاحلام والتخيلات والانبطاعات حول الحياة اليومية حيث تتناثر من عروضه المسرحية فى تكامل واحد وهكذا نرى شخصية « الموظف » فى مسرحية « مكتب البريد » بقليله بطل مشاكل زبائنه فيقوم بالاشتراك فى المشاهد التى تتوالد داخل مخيلته وفى الأحداث التى تنبع من ماضيه . ان التخيل والذاكرة يسمحان له بالتعبير عن شخصيات رمادية جافة تكشف حساسية الانسان .

أما الأساس الرابع : فقد نجح توماشفسكى أخيرا أن يتخلص من الكلمة . فهذا فستان أهده « ترزى » ماهر فى عمله الى زوجة الساموراي . ان الحب الكبير بالاضافة الى الفستان أنها يهديه اليها الترزى مع حب يمتزج بالخبل واللذة والخوف والرغبة الحيوانية مع الانتظار والترقب . ا يكون هذا هو ما كان يحلم به « كريج » ؟

ان الشخصيات التي « تتخلق » من رؤيته يمكن أن تتواجد فقط في عالم يبدعه هو . وبهذه الطريقة فان التحرك والنشاط المبدع والجو العام الذي يخلقه ، لا يخضع أو لا يسيطر عليه القاتون الإبداعى السيكولوجى . ان كل حركة لهذه الشخصيات انما يعبر عنها من خلال شعور ما كما يعبر عنها أيضا بتلاسمها بالعالم الخارجى . وكما يحدث لكل انسان ، فان عددا من هذه الشخصيات تضعفها قوى الطبيعة والحياة بجوهرها ومفهومها الخاص والمواقف التي تواجدت فيها هذه الشخصيات كل هذا يرسم أحيانا صورة لقدر الانسان . ومع ذلك فعليا ما تخرج هذه الشخصيات عن مجرد التعبير عن أسس المواقف أو اللوائح الحاكمة للطبيعة وللانسان ، والمشكلات التي يتعرض لها أبطال الروايات والتي تقرربها من أبطال العروض الدرامية الخالصة . ومع ذلك فانه في مسرح كهذا لا يكون المقصود قدر الانسان كهتف قام بذاته ، كما من المؤكد أيضا ان هذا المسرح لا يثير انفعال المتفرج ، ولكتعبير فقط انطباعات جمالية أو ثقافية

« فطرية » . ان كل شيء هناك يتم بقدر من التعميم والاستعارة والتجريدية او يتكون على طراز الاحتفالات الباردة الفرسية في القرن الثامن عشر .

ان مسرحا كهذا هو مسرح ماسر ليس فقط لانه ماسى عن موعيه اخرى ممرعة عن بميه المسرح اخرى ، ولكن ان حى عرص مسرحى فيه يحتف عن العرص اذى يسبقه . فمسرح توماستفسكى هو مسرح حى ، وابطل عروضه ليس لديهم الكبر من اسماء المسترخه بالعام خارجى . الذى يجسد على حثية المسرح منذ خمس عشره سنه . ان افضل الممثلين قبل خمس سنوات او عشر سنوات لم يكن بمقدورهم أن يقدموا عروضهم الحالية بالرغم من أنها — بشكل أساسى — لم تتغير من حيث تقنياتها وأسلوبها ان أسلوبا نهذا ، ويبدو هذا اليوم شيئا مثيرا وطموحا يثيق متطورا من البذرة المبذورة في الأرض ، وما هو أهم فان هذا الأسلوب لا يخضع فقط لسيطرة روح الزمن المعاصر ، وانما يخضع قبل كل شيء الى روح المبدع الخلاق ، الذى يخلق في لحظة

معينة شكلا مختلفا عن تواجده في لحظة أخرى ربما لا تعطيه الالهام الكافى لاداعه .

تنقسم أعمال توماستفسكى التي يبدعها الى ثلاث مراحل : المرحلة الروائية (حين تكون الأقدار والموتيمات المتواجده فى السيناريوهات المسرحية التي يقدمها ويكتبه استلهامها من الأدب) ثم مرحلة يطلق عليها « بالصفائية » اى الحرص على صفاء اللغة والأسلوب والتعبير ، حين تكون « الموتيفة » والوضوح مستخرجا ومنبثقا من الحركة ، وأخيرا المرحلة المستمرة حتى الآن وهى مرحلة التمثيل الصامت المتواجد في عروضه . وهذا التقسيم يمكن تقريعه اى جزأين ، الجزء الأول : منذ عام ١٩٦٨ حتى ١٩٧٠ ، وهى فترة يبحث فيها المخرج المسرحى عن الحقيقة حول قدر الانسان ، والعروض المسرحية التي قدمت آنذاك ما هى الا محاولات للعثور على اجابات مرئية على السؤال التالى : ما هى كينونة الموت وما هى كينونة الولادة . ما هى القوانين واللوائح التي تحكم الطبيعة والتي تؤثر بتأثيرها على الانسان

الأولاد الذين كانوا يتحذرون بوعى في شكل أجسادهم كما ظهروا للمرة الأولى في «حديقة الحب» عام ١٩٦٦ . ثم أصبحوا ملوكا في ملحمة «جلجاميش» متوحدين في هارمونية مع بطلهم حتى النهاية ، يبدون في الخلفية أو يلعبون أدوارهم الأولى ، يأملون أو يكونون في «حالة جماع» ، يسترخون أو يتصلبون ، يصرخون ، يفسرون ، عصورهم ومفاهيمهم ، دائما ما يكونون في حالة ضياع جنسى .

ومنذ عشر سنوات يقوم tomaszewski بأخراج مسرح يعتمد على الكلمة . ان أكثر المسرحيات التي يقدمها المخرج ، انما هي لمؤلفين يرون العالم بنفس منظورة وب نفس طريقته التي ينظر بها اليه ، معتمدا على الأحلام بعيدة عن رؤية تقع على حافة الواتعية التصيلية الفوتوغرافية .

ان المسرحيات التي أحيانا لا يحتفل قراءاتها وذلك بسبب استطرادها وتبعها العاطفى أو مبالغتها أو عدم وضوحها ، تصبح عند توماشفسكى جذابة وقابلة للتلقى بفضل إمكاناتها الداخلية التي تكشف ، وبواسطة

دورهم في أن يكونوا مجرد طلال للمخرج توماشفسكى . ولكن عندما تطبقت اللحظة التراجيدية في العرض المسرحى من أن يعبر الممثل عن «جوهر الحقيقة» حين اقتربت أدوار الممثلين في عروض توماشفسكى من أدوار أبطال العروض الدرامية الأخرى ، وحينما أصبحت للأحداث أهمية شديدة والتي لم تكن لها أهمية في الماضى فإنه خان من الضروري ارتداؤهم للنزى المسرحى مع خلفيه لها ديكراتيا الخاصة . كما نرى على سبيل المثال في الاطار التشكيلى الذى يحيط الامبراطور من ديكرات بلاطه الملكى فى مسرحية «نزاع» زمن لوفيفج الخامس عشر ، أو نهائية العالم الذى يتواجد فيه كل من الدكتور فاوست والسيد تفاردوفسكى والذى كان يتطلب اطارا ثريا من التشكيل .

في مسرح توماشفسكى يسيطر حاليا الشباب ويظهر منذ سنوات شباب يتميزون بالموهبة في التعبير بأجسادهم الجميلة عن القيم الفكرية التى يود المخرج توصيلها للمتفرج ، ففى الماضى كانت ثمة أدوار للأقلية الأكثر قبحا وأصغر عمرا . حيث كانت تدرب أجساد

وعلى الحضارة . أما الجزء التامى والمستمر حتى اللحظة الآونة والنهائية يصبح الشكل أهم في المقام الأول من المضمون - فنرى عروضاً تقدم فيها قلق الشباب وهروبهم من الحياة في الحب واللذة الجنسية .

كان الممثل في المرحلة الأولى ملك التجربة المسرحية عارضا إمكاناته وقدراته ، فتوماشفسكى كان منشغلا بإبداع لفظة جديدة ، يكون فيها التعبير محصورا داخل نطاق التشكيل وليس الكلمة . أما في المرحلة الثانية فقد كان أول ما يعبر عنه عنده هو عرض الجسد الجميل والأزياء والأصباة والألوان التي يتخلق منها عرض مسرحى كبير . وبالنظر الى العرض المسرحى بعنوان «نزاع» فإن الجمهور يعبر عن إعجابه بالسينوغرافيا «الاطار المرئى» - من ديكور وأزياء وأصباة «وهو تقدير للامطار المسرحى الخارجى وسيطرته . أن الفنانين السينوغراف «التشكيليين» هم دائما المساهمون الأول في خلق المسرحية الصامتة بمسرح فرتسوفاف ، وأحيانا ما انحصر

نألىء الممثل الموهوب المسرحى فى التعبير عنها . فهذه المسرحيات ننخلق برؤاها الجديدة عند المخرج البولونى . وأحيانا ما يكون العرض بكامله مادة لإبهار المتفرج وأحيانا أخرى ما يكون مجرد مشاهد مسرحية تجذب المتفرج وأحيانا ما تكون مجرد خشبة المسرح نفسها التى تزخر بالمكانياتها الفنية الثرية من ديكور وإكسسوار واثاث واضاءة أو أحيانا ما تكون مجرد لوحات يصعب نسيانها حيث تبرز ما ليس بمقدور أن يبرزه المونولوج . هــ يؤدى هنا الى أن المتفرج يصعب عليه تجاهل انطباع حول توماشفسكى ، وهو أنه « يخون » مسرحه ، وإن ما يفعله وما يبدعه فيه ، يصبح أقل قيمة من العمل فى المسرح بواسطة الكلمة ، ومنذ نوفمبر عام ١٩٧٢ يخرج توماشفسكى فى المسرح الدرامى ، حيث قدم سبع مسرحيات بنينا قدم فقط فى الوقت نفسه فى مسرحه « للبانثوميم » (المسرح الصامت) ثلاثة عروض مسرحية صامتة . وفى هذه المسرحيات قام بتخليص

التجربة المسرحية من الحركة الزائدة مضمنا أياها القيم الفكرية التى يستعيرها من مسرح الكلمة متعطشا لحياتها وأثرائها بكل مكتشفات مسرح « التمثيل الصامت » .

أن مسرح توماشفسكى هو مسرح جوال ، لا يملك خشبة مسرحية قائمة بذاتها . يسكن مبدعه فى حجرة متواجدة فى بناء يحتوى على قاعة للبروفات وحجرة للإدارة .. فالقرن العشرين قد تاجر بالمسرحية جاعلا من الفنان يلهث وراء الامكانيات المادية، حتى ولو كان هذا على حساب الاعمال الفنية . أما هنريك توماشفسكى فهو مدير لمسرح اقليمى ومسئول عنه ، مشغول حتى النخاع بمسرحه ، مخرج لم تحرمه شهرته العالمية من ابداع وخلق مكانيات جديدة للغة مسرحية اثار انتباه العالم . انه وجواره جروتوفسكى بعمله المسرحى ومسرحه الفقير قد خلقا منذ سنوات من « فرتسواف » المدينة البولندية الصغيرة ، « مكة » بحج اليها المحبون والعاشقون للمسرح من أنحاء مختلفة

من اطراف العالم ، لكى يتمكن هؤلاء العاشقون من النظرة فقط ومن أن يكونوا من هؤلاء الذين يبدعون مسرحا جديدا . وهكذا أصبح tomaszewski فنانا جوالا مرتحلا دون توقف، بين مختلف المسارح البولندية ، وبين المسن الأوربية وغير الأوربية، خالقا للعمل المسرحى الجديد ، شارحا رؤيته التى تصل مرتبة الرسالة ، باحثا فى المتاحف والكاتب والشوارع والقصور والشوارع بمسارها عن أفكار وطرز تشكيل موسيقى وإيقاع تكون وحيا لأعماله ، وتكون خادمة لتوصيل الحركة المنحوتة فوق خشبة المسرح ، ولتشكيل الجسد البشرى ، ولتكون لوحة فنية متفردة بجسوها وطابعها الخاص ، حينما يكون الموقف الفنى فوق خشبة المسرح مختلفا عن الكتاب المقروء أو عن القانون الحاكم للطبيعة ، ليدع كل ذلك فى غرفة مقر التمثيل الصامت فى بيته أو فى مكان ما بالجبال، حيث يفرق فى الكتب والرسومات واللوحات والأوراق والاثاث القديم مبدعا عالمه الفنى الجديد .

رسالة مدريد وفاة شاعر إسباني من جيل ٢٧

د. حامد أبو أحمد

حملت إلينا الأنباء
 في نهايات عام ١٩٨٤
 خبر وفاة الشاعر
 الإسباني العالي بيبينتي
 الكساندر
 Vicente Aleixandre
 الحاصل على جائزة نوبل
 في الآداب عام ١٩٧٧ .
 وهو أحد شعراء أعظم
 جيل في الشعر الإسباني
 على الإطلاق ، وهو جيل
 ١٩٢٧ ، الذي قدم للعالم
 شعراء بلغوا قمة التجويد
 والابتكار والأصالة من
 أمثال فيديريكو جاريثا
 لوركا ، وخورخي جيان ،
 ورفائيل البرتي ، ولويس
 ثيرودا وخيراردو دييجو
 وبيبينتي الكساندر . ولهذا
 أطلق الإسبان على تلك
 الفترة من تاريخهم الأدبي
 اسم « العصر الذهبي
 الثاني » وهي النصف

الأول من القرن العشرين .
 وقد سبق للأدب الإسباني
 أن عاش عصرا ذهبيا
 آخر في القرنين السادس
 عشر والسابع عشر ،
 عندما ظهر في إسبانيا
 كتاب وشعراء من أمثال
 ميغيل دي سرفانتيس ،
 صاحب القصة الشهيرة
 « دون كيخوته » ،
 والمسرحي لوبي دي فيجا ،
 والشاعر الصوفي سان
 خوان دي لا كروث ،
 والشاعر الغنائي
 جارئيلاسو دي لافيغا
 وسواهم .

ولعل من مفارقات
 الزمن العجيبة أن
 يتصادف ظهور هذه
 الكوكبة العملاقة من
 الكتاب والشعراء في
 جيل واحد أو عصر
 واحد . وقد لقي جيل

٢٧ الإسباني من الشهرة
 العالمية والمكانة الأدبية
 ما جعلهم محط أنظار
 القراء والادباء والنقاد
 في كل مكان . وأظن أني
 لست في حاجة إلى أن
 أذكر أماكن لجاريثا لوركا
 من تأثير كبير على شعراء
 المدرسة الحديثة في
 العالم العربي مثل بدر
 شaker السياب والبياتي
 وخليل حاوي وسواهم .
 كما أن هذا الجيل يحظى
 بتقدير خاص في إسبانيا ،
 ومن ثم لم يكن غريبا أن
 يتوجه الملك خوان
 كارلوس والملكة صوفيا
 إلى بيت الشاعر بيبينتي
 الكساندر فور علمهم
 بحصوله على الجائزة
 (جائزة نوبل) ليهنؤه
 ويهنئوا الشعب الإسباني
 بما أصاب شاعرهم من

تقدير عالمي . ثم ان هذا الجيل هو الذي خرج منه ايضا أشهر فناني القرن العشرين وهما بابلو بيكاسو وسلفادور دالي . اذن فهو جيل العملاقة في الادب الإسباني المعاصر . ومن العجيب أنه كان معاصرا لجيل العملاقة في أدبنا العربي الحديث مثل شوقي وحافظ وجماعة لبوللو ، وطه حسين ، والعتقاد ، والرافعي ، والزيات ، ولطفي السيد، وتوفيق الحكيم . الخ . وهذه ظاهرة تجعل المرء يتوقف عندها كثيرا . لقد كان النصف الأول من القرن العشرين هو الذي شهد ظهور جيل العملاقة في الفكر والأدب والفنون الأوروبية ، وحدث الشيء نفسه عندها أيضا ، والآن تمر أوروبا بفترة ركود ، ونمر نحن أيضا بظروف مماثلة . فهل هي دورة الزمن ؟ أم أنه قانون المد والجزر ؟ أم ماذا ؟

وعلاقة ذلك الجيل يرحلون واحدا بعد الآخر: رحل خورخي جيان في فبراير عام ١٩٨٤ ، ورحل بيثيني الكساندر منذ أيام . وبهذه المناسبة نقدم نبذة مبسطة عن حياته وأعماله . ولد هذا الشاعر في اشبيلية عام ١٨٩٨ ، أي أنه أندلسي (نسبة لمنطقة الأندلس) مثل معظم أبناء جيله . وقد درس القانون والتجارة ، لكن مرضا ألم به أبعدته عن أي نشاط مهني ، وتوجهت حياته وجهة أدبية خالصة . ومعروف ان أبناء جيله احتفلوا عام ١٩٢٧ بالذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر القرطبي لويس دي جونجورا (١٥٦١ - ١٦٢٧ م) . اذى ظل طوال الفترة السابقة على هامش التاريخ الأدبي بسبب عدم تقدير النقاد له ، لكن شباب هذا الجيل تأثروا به تأثرا كبيرا ودافعوا عنه دفاعا مستميتا ، ومن ثم جعلوا من عام احياء ذكراه علما على جيلهم . كما أن معظم أبناء هذا الجيل تركوا اسبانيا ابان الحرب الاهلية الاسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩ م) وفضلوا العيش في المنفى حتى وفاة الجنرال فرانكو عام ١٩٧٥ أو ربما قبل ذلك بتليل . وبعضهم مات خلال الحرب الاهلية مثل جارتيا لوركا ، الذي قتل في غرناطة عام ١٩٣٦ لكن الكساندر فضل ، مع زميله خيراردو ديجو ودامسو ألونسو ، أن يظلوا في اسبانيا . وكان لهم تأثير كبير على الشعراء بعدهم . وأعمال بيثيني الشعرية الرئيسية هي :

« سيوف مثل الشفاه » (١٩٣٢) و « عاطفة الأرض » (١٩٣٥) و « ظل الفردوس » (١٩٤٤) و « ميلاد أخير » (١٩٥٣) و « تاريخ القلب » (١٩٥٤) و « صوت الحرب » (١٩٧٢) و « حوار المعرفة » (١٩٧٤) .

كما أن له عدد من الدراسات النظرية القليلة مثل « بعض خصائص الشعر الإسباني الجديد » (١٩٥٥) و « اللقاءات » . ولكي ندرك الخصائص التي يتميز بها شعر الكساندر نذكر - في ايجاز شديد - الخصائص العامة لشعراء جيله : -

في المرحلة الاولى كتب هؤلاء الشعراء « الشعر الصافي » او « الخالص » ، وهو نوع

وأبرز من لجأ منهم لهذا
الاتجاه هو الشاعر
الشهير رفائيل البرتي ،
الذي مازال حتى أيامنا
هذه يلتقي أشعاره الجميلة
الملتزمة في ندوات مدريد
العامة بشباب الجيل
الحالي من طلاب
الجامعة .

وبموت بيثيني
الكساندر لايبتي من
عائلة جيل ٢٧ الا
خيراردو ديجو ودامسو
النوصو ورفائيل البرتي .

اي عن العواطف
والاشواق والاحباطات
وغيرها مما هو كامن في
اللاشعور ولا يظهر الا
في الأحلام وحالات
النشوة ، اي في الوقت
انذى يفقد فيه العقل
سيطرته على الروح .

— ثم ان بعض شعراء
هذا الجيل قد اتجهوا
مع بداية عقد الثلاثينات
نحو شعر الالتزام الذي
شاع في تلك الفترة .

من الشعر يتخلل تلمحا
عن الأحاسيس والعواطف
الشائعة بحثا عن
أحاسيس وعواطف أخرى
أكثر دقة ، وبحثا عن
الجمال في الشكل وفي
اللغة .

— ونحو عام ١٩٢٧
اتجه بعض هؤلاء الشعراء
نحو السريالية ، وهي
حركة ذات أصل فرنسي
— كما هو معروف —
تتمثل في التعبير بالشعر
عن مكونات اللاشعور



رحلة الإنسان المقهور

فيصل دراج

على الرغم من كثرة الأفلام ، فان قلة قليلة منها تسعى الى الوضوح والاثارة ، والى تحديد الاشياء باسمائها الصريحة ، والى اقامة علاقة صحيحة بين المكتوب والواقع المعاش .

ان الغائب الكبير في الفكر العربي ، في اشكاله المسيطرة ، هو لحظة التحديد والتعريف والتعيين .

فهو يهرب من تعريف الخيانة والموقف الوطنى ، ويتعدى عن تحديد الهزيمة وصنائع الهزيمة ، ويهرب من كل موقف سياسى واضح وصريح . في هذا الغياب يرتاح الفكر ويريح ، يوحد بين المتناقضات ويصالح بين المفاهيم ، فيتساوى النصر والهزيمة ، العدو والصديق ، التبعية والاستقلال . كتاب رضوى عاشور : « الرحلة » يقف خارج اطار الفكر المسيطر ، معلنا بلا مواربة الانتهاء الى فكر آخر نقيض ، يتعامل مع اليومى والمحدد ، ويدافع عن الاثارة والوضوح ، ويوحد بين الكلمة المسؤولة ووظيفتها الوطنية ، يحدد الاسماء ولا يهرب من الاتهام ، ان لم يجعل من الاتهام والمواجهة وظيفة الفكر الاولى . هذه الصفات التى ينكرها الفكر المسيطر ، تجعل « الرحلة » جديرة بالاحترام والقراءة ، حتى نكاد نقول ان اهمية الكتاب لا تقوم فيه بقدر ما تصدر عن المنهج الذى اعتمدته ، او عن الموقف الذى جعله كتابا . واذا كانت قيمة اية مساهمة كتابية تصدر عن مدى انتافتها أو اختلافها مع اشكال الكتابة المسيطرة ، فان قيمة « الرحلة » شكلا ومضمونا تصدر عن موقعها المختلف ، ومن خروجها عن المسيطر ، اى عن هذا الانتماء الصريح الى كتابة فاعلة افقها تحرر الانسان والمجتمع والكتابة .

تكتب « الرحلة » عن « أيام طالبة مصرية في أميركا » ، أو عن تجربة إنسان عربي في جامعة أميركية ، يسائل فيها صاحب التجربة معنى الحضارة الأميركية في سطوتها وغوايتها وبهائنها ، وفي يؤسها وهمجيتها وبرودتها القاتلة ، ويسائل فيها أيضا دور هذه الحضارة في الواقع العربي الراهن . بهذا المعنى ، فإن الكتاب يستعيد موضوعا لا يشيخ : « الشرق والغرب » الذى دار حوله الفكر العربى بلا تعب منذ أيام رفاعة الطهطاوى حتى اليوم . وفي هذه الدورة التى لا تنتهى ، أقم الفكر العربى ، فى معظم أشكاله ، علاقة الشرق بالغرب ، على سلسلة من الثنائيات الخاطئة أو القلقة ، التى تجعل الغرب جمالا وعقلانية وديمقراطية وحضارة ؛ وتجعل الشرق استبدادا وتخلفا وجاهلية وبؤسا لا يحد ، أو تجد الغرب جسدا والشرق روحا ، الغرب علما وتقنية والشرق شعرا وروحانية ، الغرب أرضا والشرق سماء ، ان لم تجعل من الغرب أنوثة ومن الشرق رجولة واهمة . فى كل هذه الثنائيات كان منطق الفكر يلغى لحظة التناقض والتاريخ ، فيفرق فى الغرب ويندمج فيه ويقدس مفاهيمه ، أو ينكر الغرب ، كل الغرب ، مماثلا بين الشرق والفضيلة وبين الغرب والرذيلة . كان هذا الفكر ينسئ أن التاريخ وحد الكون منذ زمن وجعل من المجتمعات المفلفة نكرى لا أكثر ، وأن هذا التوحيد خلق معه ، وفى لحظة تحققته صراعا لا يبور حول الشرق والغرب ، بل بين الإمبريالية كقسوة وحدت العالم وقوى التحرر الوطنى المدافعة عن استقلالها الوطنى وهويتها الوطنية .

يقسم توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » العالم الى قسمين لا يلتقيان ، يضع فى أحدهما المادة والاحتطاط والصراع الاجتماعى ويسميه بالغرب ، ويضع فى ثانيهما الروح والنقاء والسكينة والاستكانة ويسميه بالشرق ، جاعلا من صفاء الروح غاية للإنسان وهندا ، ناسيا أن غاية الإنسان هى الاستقلال الوطنى والعدالة الاجتماعية والتحرر من قيد الجوع وقيود الاستبداد .

أما الطيب الصالح فيعتد قسمة أخرى فى روايته « موسم الهجرة نحو الشمال » ، يصبح الشرق الموهوم ذكورة وشبقا وفحولة ويصبح الغرب أنوثة وخصاء مقنعا ، ولهذا فإن المهاجر لا يعيش مشاكل الاضطهاد والتمييز العنصرى ، بل يعيش دورة الفحولة حرفة الشرق الوحيدة . وحين يبحث أدونيس عن معنى الشعر وموطنه ، يرى أمامه الشرق مصدر الشعر ومهبطه ، بل يجعل الشرق مصدر وينبوع كل تجربة شعرية أصيلة ، فكأنه يقول لنا : ان الغرب موطن العلم والكتيك أما الشرق فأرض الشعر والأنبياء . جبرا إبراهيم جبرا فى « صيادون فى شارع ضيق » يأخذ

بقسمة مختلفة ، وان كانت أكثر فجاجة وصراحة : انها الهجبة مقابل الحضارة ، والغرب هو الحضارة التى تحافظ على آثار الشرق وابداعه القديم وتحفه ، بعد ما سقط هذا الشرق فى دائرة الغباء والانحطاط .

حين تكتب رضوى عاشور فى « رحلتها » عن الحضارة الأمريكية ، وجه « الغرب » وصورته الأجهل وذراعه الأقوى ، فانها تنطلق من موقع آخر ومن موقف مختلف . لا تبدأ بناطحات السحاب أو مجتمع الوفرة أو الحلم الأمريكى الذى يخلب العقول زيفا ويعددهم بفردوس مفقود ، بل تبدأ بوظيفة وتاريخ هذه الحضارة المستبدة . حضارة قامت على سلخ الجلود وتجارة الرقيق وذبح الهنود وتدمير الحضارات ونهب القارات وتسليح الإنسان ، فلما استقامت واعتدلت وظهرت قوتها أصبحت اكبر قوة تدميرية عرفها هذا الكون ، تبذر الخراب والتقتيل والتدمير وتخيل العقول ، تسرق من العربى بتروله ، ومن الشيلى حريته ، ومن الفيتنامى راحته وسلامه ، ومن الافريقى هويته ، ومن الانسان الكونى طعابه وحطه ، لتجعل منه غريسة لتجار الحروب وضحية لجشع الاحتكارات ، وكيانا مستباحا لبطش الجنرالات الجواسيس . ترسم « الرحلة » الوجه الأمريكى الضاحك والوجه الهندى القليل الواقف خلفه ، الانسان الأمريكى المتخضم والصوت الافريقى الذى يحتج عليه ، الثثرة الأمريكية عن حقوق الانسان ومأساة الانسان الاسود البعيدة الجذور .

تفصح « الرحلة » وجه أميركا الآخر ، الذى صنعه البطاقات البريدية ، والمجلات والاقلام التى أدبت الخيانة ، ومسلسلات التلفزيون الخادعة ، وتتذف به عاريا بين السطور ، الا من أسنانه الدامية ، وجوعه الذى لا ينتهى الى دماء الشعب . وجه يغيب وراء الأقنعة ، وكلما زاد شرا أضاف قناعا ، وكلما أبصر حلما متحررا أرسل جنرالا ، وكلما رأى شعبا حرا أطلق رصاصة . وجه صناعة خلقته المساحيق وأجهزة الاعلام العالمية فاستبدلت وجهه المرعب والمروع بقاموس لا ينتهى من زائف الكلام . وجه يهرب من تاريخه الدامى ومن صيحة الشعوب المقهورة ، يسكت الصوت الضعيف بالأساطيل الكبيرة ، ويدفن دماء الهنود فى منديل راعى البقر النبيل ، ويخفى صيحات الفرصنة وراء تمثال الحرية . حلم أمريكى شهير يتسلل من النوافذ ومن بنادق مشاة البحرية وطائرات اسرائيل وعباءات الرمل واقلام العلماء ومسدسات العملاء . حلم لا يعيش الا اذا احرق كل أخضر ، ولا يستريح الا اذا خنق فى الصباح والمساء ، ولا يشبع الا اذا تضورت الشعوب جوعا وانتصر الدولار ، ولا يتحدث الا اذا لاذ غيره بالصمت .

حلم أسلحه القتل والنهب واغتيال الأحلام الانسانية . هذه الصورة نكتبها « الرحلة » أو تشر إليها . صورة تبدأ من تاريخ الشعوب التى سرق منها الحلم الأمريكى النوم ، وتأتى من ذاكرة الإنسان الذى ورث الاضطهاد الأمريكى ومات مقهوراً ، تاركا أثره الحزين والعظيم لابن سوف يقضى محارباً أو مقهوراً . كتاب يهتك الحجاب عن وجود الدولة — الأسطورة — الدولة القاتلة ، والحلم المخادع ، ويمزق القناع عن وجه هذه الآلة القاتلة والساحرة ، التى تقتات بالشعوب وتجعل الكذب علماً ، فيقف البشر المضللون فى طابور طويل فى انتظار اللحظة المسحورة ، التى يضعون فيها رؤوسهم فى فم الوحش الجميل .

تكتب الرحلة عن الحلم والحقيقة والأكاذيب الكبيرة ، ولا تتسع فى ثنائية الشرق والغرب الفاسدة ، التى تستبدل التاريخ بالجغرافيا ، والموقف السياسى بالانشاء ، أو تهرع الى الانشاء هرباً من الموقف الصريح . تتحدث رضوى عاشور بلغة أخرى ، وتضع الإنسان المضطهد أمام امبراطورية الاضطهاد ، وترى بلا ضباب انقسام العالم الصحيح : عالم الامبريالية وعالم القوى المناضلة ضدها . تدخل المؤلفة اوالكاتبة فى لغة السياسة ، ولا تضع فيها ، فتزاح عن لغة التلقيق ، وعن اللغظية « الاكاديمية » التى تهتم بالمجردات والفصاحة الشفهية .

« الرحلة » كتاب يمزج الرواية بالمقالة ، والسيرة الذاتية بالريورتاج ، والمعرفة بالتحريض ، والحلم الإنسانى النبيل بالصرخة السياسية . يحاول أن يكون هذا المزيج فيصيب حيناً ويخطئ الطريق حيناً آخر . وسواء اعتدل المزيج أم انكسر ، يظل الكتاب غنياً ، يخاطبنا ويتجه إلينا ، ويتحدث عنا ، فكأنه ذاكرة جماعية وفردية ، تحكى عن انسان العالم المقهور وعن غربة طالبة فى أمريكا . يبدو الكتاب فى هذه الذاكرة المزدوجة بيتاً مليئاً بالمرآيا ، كل مرآة فيه تصف وجهاً من وجوه ، الذاكرة والرحلة ، فنرى المرأة — الذاكرة فى غربتها ووحدتها ، فى درسها العلمى وانتظار رسالة الحبيب ، فى نشاطها السياسى وحنينها الى الوطن البعيد . بل نكاد نقول أن الكتاب سلسلة من الدوائر ذات المركز الواحد . نرى فى الدائرة الاولى المرأة « الغريبة » ، تحمل متاعها بتعب وتمشى ، تنفرس فى الوجوه ، تبحث عن دفء الصداقة ، فاذا حاصرتها العزلة عادت بذكرتها الى أجواء القاهرة ، واستعانت النفس صوت المؤذن فجراً . واذا خرجت من العزلة او خرجت منها العزلة زهت بثياب الوطن ، فكانها تدفع عنها الغربة باستنهاض الذاكرة واشياء الوطن المميزة . اذا ابتعدنا عن « الغريبة » وجدنا الطالبة التى تبحث فى الأدب الافريقى عن مأساة «الصبى الأسود» ،

وعن أحزان « العبد القديم » ، الذى يهجس بالهرب ليلاً ، ويتحمل لمسة السياط صباحاً ، ويموت شاكياً من آثار التعب والمطاردة . وإذا كانت « الطالبة » ذات القامة النحيلة تستعيد ذكرى طفولتها البعيدة فى مسار الرحلة ، فإن صورة ذلك « العبد القديم » لم تكن غريبة عن ذاكرتها ، فهى تستعيد وجهه وقامته وجروحه ، وتكتب عنه كى تعيد اليه جزءاً من عدالة لم يعرفها قط ، ومن أنصاف خذلته قدماءه أو صرعه الرصاصة قبل أن يقترب من حدوده . لكن هذه الباحثة المصرية لا تبحث فى الأدب بقدر ما تتعقب آثار جريمة لم يمت فيها لا الجلال ولا الضحية ، وإن اختلفت الوجوه فالجلاد لا يزل قائماً والضحية شاهدة ، وإن كانت ضحية اليوم لم تعد عزلاء .

فى الدائرة الثالثة نقرأ الطالبة « الأنثى » التى يسفها صندوق البريد ويخزلها ، وتبهجها الرسالة ، والتى من كثرة ما نظرت الى هذا الصندوق أصبح اليها وقريباً حتى إذا ضن بالرسالة الموعودة . فى عالم هذه « الأنثى » تبدو الرسالة ضوءاً ، وقصائد « مريد » سطراً وربيعاً وفيضاً من فرح ، فيزهق القلب باحتضان الرسالة كما تزهق المرأة بقاء الرجل . ولعل أجمل ما فى « الرحلة » نشرها هى تلك السطور التى تصف حرمان المرأة بخجل وخفر ويصدق انسلاخها تليق به لغة الشعر . ولعل هذه السطور أيضاً هى التى تجعل الكتاب يحمل من الرواية ملحماً ، ومن الأسلوب النثرى ملامح ، حتى نكاد نظن أن فى الكتاب رواية « ضائعة » ، أو أن الكاتبة أرادت من « رحلتها » أن تكون رواية ، ففاجأتها الوقائع اليومية الكثيرة وهموم السياسة ، فاعطت كتاب « مذكرات جميل » ، لم تغادره الرواية تماماً .

يوحد المستوى الرابع كل الدوائر الأخرى ، تندمج المرأة التى حكم عليها بناء التآييد بالطالبة الباحثة عن المعرفة ، وتأنف الغريبة المهولة بين البيت والمحاضرة مع كل صوت يقترب من صوتها ويفتس عن عالم بلا اضطهاد . تنوب كل الدوائر والوجوه لتظهر واضحة المعالم فى كيان واحد ، يتابع أختيار الوطن بقلق وتوتر ، ويدافع عن القضية الفلسطينية مواجهة « رابطة الدفاع اليهودى » ، ويحزن لسقوط الحكم الوطنى فى شيلى وظهور الديكتاتور ، ويرفع وهو يرى الفيتنامى منتصراً . يتوحد هذا الكيان المصرى — العربى مع كل صوت حر وشعار صحيح واغنية جميلة ، حتى تضيق الوجوه واللامح فى صوت يدافع عن مصر بقدر ما يدافع عن فلسطين ، ويؤازر الشيلى بقدر ما يعيش هموم الفلاح المصرى الذى تشقق عمره وهو يسأل الأرض كفافه اليومى .

كتاب رضوى عاشور محاكمة ورحلة وصورة جيل . يتهم الحضارة الأمريكية فى عسفها وانحطاطها وشهوتها المستمرة الى الدم والتسليح ، ويتهم

« الزمان العربى » الراهن الملىء بالتواريخ السوداء والهزائم المستمرة ، تاريخ أشبه ما يكون بمرآة محطمة تعكس الأرواح المتعبة وتكسر الوجوه ، مرآة هى صورة للأنظمة المهزومة والشعوب المهزومة والجبل الموسوم بالاحلام والخيبة ، لا يقرأ تاريخه الشخصى الا وقرأ معه تواريخ لا تنسى : مجازر أيلول وابتساعات كيسنجر وهزيمة حزيران وحرب لبنان وزيارة السادات الى اسرائيل ... تستعيد الرحلة هذا السجل الكتيب تحفظه وتعيد كتابته ، فتصبح الرحلة ناطقة باسم جيل وبضمير الجمع المقهور ، فتغيب ناطحات السحاب والساحات الجميلة ، وتظل الذاكرة المتعبة وركام الأسئلة ولحظات القهر والترحيل الفورى . يصبح الكتاب ، بهذا المعنى ، صرخة احتجاج ودعوة الى الفعل والتغيير ، ورحلة فى روح جيل وملامح زمن أكثر مما هو صورة لـ « أيام طالبة فى أمريكا » . لقاء بين « الأنا » والكل ، والذاكرة والتاريخ ، ورحلة طالبة وقدر جيل . مرآة لذات الكاتبة ولهاوجس المجموع المقهور ، وهذا ما يجعل الكتاب ينطق باسمنا ويحسن الكلام .

حين يقف القارئ أمام الرحلة التى تخلط « الأنا الكاتبة » بالمجموع ، يتذكر مباشرة الكتابات التى تبدأ بكتابتها وتتقف عنده ، واضعة المجتمع والتاريخ بين قوسين ، كما لو كان « الكاتب » هو بداية التاريخ ونهايته . نذكر هنا بعض كتابات غالب هلسا مثل « البكاء على الأطلال » أو رواية محمد شكرى : « الخبز الحافى » الذى يجعل من أوجاع الجسد ورغباته بداية الكتاب ونهايته ، أو روايات جبر إبراهيم جبرا التى يحتل فيها الكاتب — الفرد المركز ، ويحتل الوطن والتاريخ الهوامش الزائدة .

« رحلة » رضوى عاشور كتاب — مداخلة أو كتابة فاعلة ، ولأنه كذلك ، فإنه يحمل معه أسئلته ، ولا يتكون خارج هذه الأسئلة . يحاول الكتاب أن يقول كل شىء دفعة واحدة : ذكريات الطفولة وأحزان المواطن ، لوعة الغربة والخبر السياسى اليومى ، ... ولأنه كذلك فإنه يدور حول العام ويلبس الخاص لمسا خفيفا . وهذا ما يجعل الكتابة تأخذ شكل الاختزال ، أن لم تصبح كتابة اشارية أو ومضية لا تمس الشىء الا لبتعد عنه دون أن تحتويه ، تاركة الشىء حاضرا وغائبا ، وتاركة القارئ يبحث عن الصورة الغائبة . تذكرنا هذه الكتابة بروايات غسان كنفانى التى كانت ترسم أفكار الفلسطينيين وأحزانه بدون أن ترسم هذا الفلسطينى فى ملامحه وحياته اليومية ، معتقدة انه يجب التأكيد على القضية العامة فى معطياتها المتعددة : الحاضر والماضى ، الوطن والمنفى ، الفقراء والوطن . . هذا الشكل من الكتابة يقع فى بعض الأخطاء ، التى يمكن أن تسمى بالأخطاء العظيمة ، لأنها تبحث عن شكل جديد من الكتابة ، يرى الكتابة فى فعلها

الاجتماعى المباشر ، اى أن مشروع الكتابة يغفر لها اخطاءها التى تستقيم فى مدار التجريب الطويل . ان اشكالية قول الشيء كله ودمغة واحدة لصيقة بـ « كاتب العالم الثالث » المناضل من أجل مشروع وطنى ، اذ أنه يحاول أن يوحد بين الأدب والسياسة والتحرير والمعرفة ، فيلغى الفواصل بين اجناس الكتابة ساعيا الى جنس جديد يقول كل أشكال القول مرة واحدة .

تجعل الاشكالية السابقة كتاب « الرحلة » ينزع الى القول السياسى المباشر بدون الالتفات بشكل كاف الى حركة الحياة اليومية ، حتى تصبح التجربة الانسانية ، أو تكاد ، تجربة سياسية ، أو يصبح الانسان « حيوانا سياسيا » اذ أخذنا بقول الفيلسوف القديم . وعندها لا ترى الكتابة الانسان الا فى موقفه الأيديولوجى ، ولا ترى الحضارة الا فى أثرها السياسى ، ويتحول الواقع الى جملة من الأفكار والعلاقات . الأمر الذى يؤدى الى افتقار الكتابة وماصرة التجربة المعاشة التى يكون الانسان فيها وحدة متكاملة متعددة الأجزاء . ولهذا بدت أمريكا حاضرة وغائبة ، حاضرة فى المحاكمة الفكرية ، وغائبة فى حياتها اليومية ذات الوجوه المختلفة، فكان الشوارع والمواقف تحولت الى مفاهيم مجردة يبينها الفكر ويحاكمها بدون أن يهتم باللامح والتفاصيل . ولهذا أيضاً يبدو حكم « الرحلة » جاهزا منذ البداية ، فكان رضوى لا تكتشف البلد الجديد الذى ذهبت اليه ، وهو أمريكا ، بقدر ما تؤكد وتوثق أفكارها ، التى كانت ترى فى أمريكا ، قبل الرحلة وبعدها ، شيطاناً أصفر .

هذا كتاب « الرحلة » فى بعض وجوهه ، واذا كنا ننظر باحترام الى هذا الكتاب ، فذلك لسبب أساسى هو : اختلافه وابعاده عن الكتابة التليفقية والفضفاضة التى نمت وانتشرت فى زمن ثقافة — النفط ، والتى ناضت عن حدودها التقليدية حتى لوثت وأغرقت بعض الأعلام « الوطنية » التى تطلق القول غائماً وبلا تحديد حتى يختلط القاتل بالقتيل وتضيع شروط الاتهام . وبالإضافة الى كتابة التليفق التى تعيش على تشويه الثقافة الوطنية نجد شكلا آخر من الثقافة المزدهرة بدورها ممثلة بما يمكن أن يسمى بـ « المثقف التكنوقراطى » ، الذى يقدم نفسه كاخصائى فى المعرفة أو كمرجع عالم ، دور تمييز الصحيح عن الخطأ فى اطار المعرفة ، أو البرهنة على اتساق الفكر أو انكساره ، كما لو كانت الثقافة علاقة مستقلة فوق المجتمع ، وكان المثقف ملاكا نقيا يدافع عن نقاء المعرفة . علما أن هذا المثقف يمثل المثقف التابع فى أكثر اشكاليه حدانة ، وفى أكثر اشكاليه خيانة ايضا ، اذ أن الثقافة فى البلدان الياحفة عن استقلالها لا معنى لها الا فى وظيفتها الوطنية وفعلها المقاتل ، اى فى دورها الذى لا يكون الا سياسيا .

بالمقارنة مع اشكال الكتابة المسيطرة في بلادنا ، والتي تسوس بين
 التبعية الصريحة والمقنعة ، او بين التجهيل والتضليل المتعالم ، يأخذ كتاب
 رضوى عاشور كل قيمته وأهميته ، معلنًا عن وجود ثقافة وطنية ، وعن
 صعود هذه الثقافة واستمرارها الاصيل . واذا كان أحد الشككيين الروس
 قد قال مرة : تتحدد قيمة العمل الأدبي بمدى اختلافه عن الأعمال الأدبية
 القائمة في زمانه ، فاننا نقول : تصدر قيمة كتاب رضوى عاشور عن مسافة
 انزياحة عن اشكال الكتابة المسيطرة ، في نماذجها التلقيفية والتضليلية،
 وفي نموذجها التابع الصريح ، وفي شكلها المقنع الذي يبشر به « المثقف
 التكنوقراط » ، الذي يريد أن يوحد بين جمالية النفط ونقاء المعرفة .



ملامح من الفن المعاصر ..

قراءة في أعمال أربعة من الفنانين المصريين

محمد الحل

بعيدا عن الممارسات الأسلوبية الجوفاء ، المفرغة من أى محتوى ، تلك التى سادت قطاعا كبيرا من حياتنا التشكيلية ، ووجدت لها عددا غير قليل من الأنصار والمؤيدين الذين راحوا يروجون لها تحت دعاوى العالمية ... ، فما يزال عدد كبير من فنانينا الملتزمين بمضون بجدية فى تشكيل إبداعاتهم الفنية ، مستلهمين روح الحضارة المصرية ، ملتحمين بالواقع الآتى بكل ما فيه من زخم وحرارة ، معبرين عن نبض الشخصية المصرية — الذات الشمولية للمجوع — فى أزمتها الراهنة بقدر عالى من المهارة الفنية ، مجسدين بصدق أرق الأحاسيس الإنسانية التى لازمت الإنسان المصرى منذ فجر التاريخ .

وتتخذ القضية أبعادا شديدة الغور والعمق إذا ما اخذنا فى الاعتبار ما تتعرض له فنوننا وثقافتنا من غزو سافر وهجوم شرس ، يهدف الى تغريب الإنسان المصرى عن واقعه ، بل واقتلاع جذوره الحضارية . ليصبح فى النهاية مجرد تابع للذوق الغربى المتولد عن حضارة مغايرة . يغلب عليها الطابع المادى ، مع خلوها من أى مضمون وجدائى أو عقائدى .

وفى المعرض الجماعى الذى أقيم بجمع الفنون خلال شهر يناير الماضى لأربعة من الفنانين المصريين هم :

النحات/ جمال عبد الحليم

فنان الحفر/ عوض الشيمى

المصور/ محسن حمزة

المصور/ محمود أبو العزم دياب

كانت الملاحظة الأولى في أعمالهم هي الإنسان ، فهو بطل هذا المعرض ومحور أعمال الفنانين الأربعة ، وهو القاسم المشترك في جميع اللوحات والمجسمات .

الإنسان المصرى بكل مشكله وإحباطاته ، بكل آلامه وتشوّهاته ، بكل أحلامه وطموحاته ، بتمرده ومحاولاته الدائبة للخلاص ، والانفلات من دائرة الحصار .. الإنسان بأرق أحاسيسه الوجدانية ، وفي صراعه ضد كل صنوف القهر ، ونضاله المستميت من أجل تحطيم كل القيود التى تكبل حركته وتعوق تقدمه .

ولا تكاد لوحة من لوحات المعرض تخلو من أنسان ، سواء في هيئة الواقعية الطبيعية ، أو في هيئة محرقة ، بل لا تكاد لوحة تخلو من آثار الإنسان أو أدواته التى يستخدمها .

أعمال النحت :

النحات جمال عبد الحليم يتعامل مع خامته بحب شديد يصل الى حالة من الاندماج الكامل بحيث نجد الحجر في سكونيته ينبض بأرق المشاعر الإنسانية .

فالأسرة والأومة ، والحب ، والجنس هي محور أعماله ولا تخطيء العين أشعاعا من الجلال المقدس يلف منحوتاته فيذكرنا بجو المعابد الفرعونية القديمة ، استطاع جمال عبد الحليم أن يتمثل بوعى روح النحت المصرى القديم مازجا أياها بموهبته الفطرية وخبراته الأكاديمية ، ومن هنا فقد تميزت منحوتاته بالثبات ، ورسوخ الكتلة ، مع الاقتصاد الشديد في استخدام الفراغات وتوظيفها بحيث تساهم في توزيع النور والظلال على سطوح الجسم .

كما تنبئ أعماله عن إدراكه العميق لطبيعة الخامة التى يتعامل معها واستيعابه لقانونها الخاص ، فقد استعاض عن الحركة الواقعية بحركة بصرية بحيث يمكن مشاهدة التمثال من أكثر من زاوية ، مؤكدا على البعد الرابع « الزمن » ، كما تخلى عن الالتزام بقواعد علم التشريح ، وعن طريق اللعب بالنور والظلال على سطوح الجسم استطاع أن يحقق نوع من الإيقاع الموسيقى في الكتلة .

سألت الفنان جمال عبد الحليم :

✽ من القواعد المعروفة في النحت القديم ان يكون مركز ثقل الكتلة لأسفل ، ويقل الوزن كلما ارتفعت رأسيا ، بحيث يتم التوازن على أساس هرمى ، فلماذا عكست هذه القاعدة في أعمالك .

❖❖ أنا أزرع الحجر ، وهذا فرض أنتج على أساسه ، فكما استفدنا من الجهاد الثبات والصرحية ، نستفيد من الثبات النبو باستخدام كلا الطرفين ، ويجب أن نتعامل مع النحت على أنه جزء من الطبيعة ، فالنحت مكانه الطبيعة ، وليس لتزيين المتاحف كما يقول هنرى مور .

❖ هل تقوم بنقل أعمالك من الطبيعة ؟ وهل تستعين بنموذج واقعى « موديل » .

❖ الطبيعة هى المدرسة الأولى للفنان ، ولكنى لا أقوم بالنقل من الطبيعة حرفيا ، وإنما أقوم بتغيير الشكل مع خلق علاقات جديدة تخدم هذا الشكل .

لقد كانت الحضارة الأغريقية حضارة مادية بحتة ، تقوم على تمجيد الجسم البشرى ، ولقد كان الأغريق يقولون بأنه لو تمثلت الآلهة فى جسم بشر ، لتبعت فى أجمل الأشكال ، ومن هنا كانت نظرة المثال الأغريقى نظرة مادية للكل ، ربما استطاع تجسيد الجمال ولكن أعماله افتقرت الى الجلال وهذا ما استطاع النحات المصرى القديم أن يحققه ، ذلك لأن حضارته كانت حضارة دينية .

ولكل خامة طاقة وقدرة على العطاء ، والنحات المصرى القديم فهم طاقة الحجر لذلك التزم بقانونها الطبيعى ولم يقهر خامته ، بل استخدمها فى نشر فكره وعقيدته ، وأظهرها فى أجمل شكل لها ومن هنا ابتعد عن نحت تماثيل فى حالة حركة « رامى القرص » مثلا ذلك لأن الحجر خامة ساكنة بطبيعتها . وعمل تماثل لشخص يقوم بحركة عنيفة أو يرفع يده فى الهواء يعتبر قهر للخامة .

❖ لماذا استخدمت المصيص فى نحت أعمالك بدلا عن الحجر ؟

❖❖ المصيص يلعب دور الحجر أو البرونز ، ولكنى أشتغلت فى الحجر وفهمت قوانينه ، وأقوم بتنفيذ الأعمال بواسطة المصيص ، لأن تنفيذها بواسطة الحجر يتطلب وقتا لا يتناسب مع سرعة تداعى أفكار النحات ، إضافة الى صعوبة نقلها الى مكان العرض اذ أن تنفيذ أعمال من الحجر لابد وأن يتم فى المكان الذى ستعرض فيه .

أعمال الحفر :

الجارية المملوكية أو المرأة الجسد هى التيمة الأساسية فى أعمال فنان الحفر عوض الشيمى .

أمرأة تنحجر بالأنوثة ، مزينة بأثقال من الحلى والملابس المزركشة بنمنات رائعة تزيد من بهاءها وجاذبيتها ، ولكن ينكسر الإحساس بهذا

الجمال حين تصطم العين برأسها المبثور فالمرأة في جميع لوحات عوض الشيمى مجرد جسد أنثوى شهى ولكنها بلا رأس دلالة على غياب العقل ، وانعدام القدرة على التفكير أو إبداء الراى أو التفاعل مع المجتمع بأى صورة ايجابية ، حيث يصير الجنس هو اللغة الوحيدة للتفاهم مع الغير ، والجسد هو رأس المال تعمل على تجهيله واستكمال زينته بشكل يثير غرائز الرجل فهو الهدف الذى تنسج حوله الشباك ويلقى له الطعام لاصطياده والمرأة هنا وظيفتها الوحيدة «رضاء السيد « الرجل » وهى مجرد سلعة تباع وتشتري بالمال لا حق لها فى راى أو فكر تنتهى مهمتها بتقديم المتعة الجسدية عندما يطلب منها ذلك .

اعتمد الفنان على مهاراته العالية فى التكثيك .

قام باسقاط كل مضامينه فى شكل الجارية ، واللعب بها على السطح فى تنويعات مختلفة ، تبرز العلاقة بين الشكل العضوى للأنتى والدائرة والمستطيل ، معتمدا على البعد الدرامى بين الأضواء حيث نجد لوحاته غارقة فى السواد بينما يقوم باسقاط الضوء الأبيض على أجزائها بطريقة مسرحية تبرز أشكاله التى تتحاور على المسطح الدائرى بجمال خلاب .

أعمال فن التصوير :

الإنسان غريب ومحاصر فى لوحات الفنان محسن حمزة يثن تحت وطأة عالم كابوسى ، تحيط به الجوارح ، تتشوه ملامحه تحت ضربات واقع مؤلم يلتقى به فى هوة الفصام .

✽ ففى لوحة « من وحى الفواخير » تطلعننا مجموعة من الاوانى الفخارية متنوعة الأشكال ، صغرة الحجم ، تحمل كثيرا من علامات البؤس ، بينما يتجسد فى جانب اللوحة عائل الفخار « جسد آدمى له رأس كبير يشبه انية فخارية مقعرة » دلالة على فراغ المحتوى العقلى .

هكذا الواقع يفرض على العامل ان يعمل ويعمل طوال الوقت لا يلتقى بالا لما يجرى حوله ، تتركز كل قدراته فى صنع الآنية الفخارية فتكتسب اليد مزيدا من المهارة بينما تشجب القدرات العقلية وتضمحل حتى يتحول رأسه فى النهاية الى ما يشبه آنية فخارية مقعرة .

اللوحة زيت على توال ، تغلب عليها الالوان الداكنة والقائمة ، تضىء خلفيتها مساحة كبيرة من اللون الأخضر .

✽ لوحة أخرى جسد فيها الفنان وجه آدمى ينطق بالآلم والمعاناة بينما جسمه مدفون تحت مئات المشكلات والأعباء والقيود والانتقال تحيط به

مجموعة من الاشكال الشبحية لا تكاد ترى للوهلة الاولى لاقترب درجتها اللونية من درجة الخلفية ، ويقف له بالمرصاد طائر جارج عظيم الحجم بمنقار كبير وله جسم انسان .

يسيطر على اللوحة جو كابوسى خائق ، فالانسان وكأنه في حالة احتضار ، تنطق عيناه بتعبير مخنوق ، تجثم على انفاسه كثير من المصاب والمشاكل ، تحيط به من كل جانب ، يدرك بعضها ويراها العين والبعض الآخر يختفى في الضباب ، بينما تحاصره قوى الأرواح منتظلة في الطائر الجارج الكبير .

✽ لوحة أخرى من الطبيعة الصامتة .

على احد المسطحات لمبة غازية صغيرة مشتعلة ، الى جوارها لمبة اكبر حجما وايضا مشتعلة ، يجاورها اثناء اسطوانى صغير غير محدد الهوية الى جانب اصيص كبير لنباتات الصبار التى احترقت لتتحول الى شعلة من اللهب تغلب على اللوحة الالوان الداكنة ، ويسيطر عليها جو قاتم ، ومقبض اضافة الى مظاهر الغربة الشديدة والبؤس التى خلعتها الفنان على عناصر لوحته ، هالات النور المنبعثة من لهب اللبنة الحزين لا تكاد تبدد جو الاظلام المسيطر عليها ، ولكن وجود اللهب المشتعل وجواره مع جو الدكنة والقتامة يوحى بالتفاؤل تساعد الخلفية المضاء باللون الأخضر التى تشير الى أن الأمل مازال موجودا .

✽ لوحة أخرى تصور مجموعة من البيوت البائسة ، تكاد تتهالك لولا انكاء بعضها على البعض الآخر .

النوافذ والأبواب مفتوحة ، في أحد المداخل كرسى بدائى عتيق متجه الملامح لا يجلس عليه أحد ، على المدخل المجاور رسم لتيمة اسلامية بالوان مبهجة تناقض جو القتامة المسيطر على اللوحة على الحائط المجاور رسم لحصان يصهل رافعا احدى قوائمه ، وطائر وحيد يرح أمام أحد الأبواب وسط السكون ، وفي أقصى اليمين الأدمى الوحيد امرأة مشوهة الملامح محبوسة داخل اطار يسيطر على اللوحة جو ضبابى معتم ، والوان داكنة وكثتها في زمن خاص غير محدد ، البيوت مهجورة بلا سكان ، ولكن ما يزال اللون الأخضر الوقور يضيء خلفه اللوحة .

ايضا تطالعنا بورتريهات محسن حمزه بوجوه غريبة مشوهة الملامح تحمل العيون نظرات مندهشة أحيانا ، وأحيانا أخرى نظرات بلهاء بلا معنى ، اشكال متحجرة لا تمى ما حولها ، أحيانا تنطق الوجوه بالشكوى وأحيانا ترعق بانهم صارخ .

نجح محسن حمزة في تجسيد القهر الإنساني الذي تعاني منه
شخصه والقوى المتعددة التي تضغط على الإنسان في واقع مقبض كثيرا
ما يتحول الى جو كابوسي خائق يعمل على ابرازه باستخدامه للالوان
القائنة ، ولكن محسن حمزة لم يحكم على انسانيته المحاصر بالموت ، بل
في جميع لوحاته ترك مساحة صريحة لخلفيته المضاء باللون الأخضر الذي
يشير الى التفاؤل ويوحى بوجود الامل رغم المعاناة والالم .

كما يحاول الفنان اكتشاف قوانين مختلفة للتصميم ، فتصميماته تبدو
أرتجالية بينما علاجه التصويري وحلوله الجمالية تنبئ عن درجة عالية
من المهارة في التكنيك .

ويقول محسن حمزة الذي يرفع شعار « من أجل مزيد من الحرية »:

أنا أحاول أن أطبق مفهوم الارتجال على المسطح ، لا افكر مسبقا
نفى لحظات الإبداع أترك لنفسى العنان في التعبير عن أحاسيسي .

فأنا أختزن في مخيلتي كل ما تقنع عليه عيناى ، وأقوم بدراسته
دراسة بصرية ، كما أقوم بتدريب الوجدان على اختيار الألوان المناسبة
وعند وجود حالة انفعالية ، أحاول أن أترجم المشاعر الى علاقات لونية ،
بينما يقوم العقل بتنظيم الوجدان على مسطح اللوحة وتشكيل الاحساس
أى كان هذا الشكل وبهذا فأنا أستطيع اختبار أحاسيسي والتعرف عليها
وإعادة اكتشاف ذاتي .

معزونة موسيقية تتردد أصداؤها في لوحات الفنان محمود أبو العزم
دياب ، جو من الاحلام الشفافة ، وملائكة بأجنحة بيضاء ترفرف في حبور
في الهواء ، حيث تتجسد عوالم لطفولة عذبة ، جذب الأمومة والحنان ،
لحظات من الحب الصافي قطرتها فرشة الفنان على مسطحاته فاشاعت
الدفة في اوصال القاعة الباردة .

حنين جزارف الى زمن الطفولة الاولى ، حتى لتصير أسرة المحبين
مهاد أطفال ، حيث تلمح العين جدلا واضحا بين مستطيلات الخشب المكون
للمهد بصلابتها واستقامتها ، وبين انحناءات الاجسام البشرية بليونتها
ونضارتها .

فضول عين الطفل المتلصصة من خلف الأبواب ، في محاولة للتعرف
على ما يفعله الكبار في خلوتهم الحبيبة في طقوس الحب والجنس .

بحار زرقاء مليئة بالأحلام ، أجسام غرقى ، وأجسام طافية وعيون
تتلصص حتى على الحلم .

ومن حفيف أجنحة الملائكة البيضاء بموسيقاها الرقيقة ، الى خبطات
أجنحة الطيور الخرافية السوداء التى استدعتها مخيلة الفنان من عصور
سحيقة لتحمل بمخالبها الوحشية أنثى رقيقة تطير بها الى عنان السماء
فوق أمواج البحر الزرقاء ، فنسمع صرخات الأنثى ، واصطحاب الموج
وزوم الهواء .

هل هو خوف من مجهول يترصد الانسان ؟!

قبور مظلمة تفتح أفواهها السوداء ، تلفظ هياكل عظمية يتوكلون على
عصى ، وفي أسفل اللوحة امرأة جميلة بضة تمتلئ بالحيوية والشباب فى
مقابلة ناجحة بين الحياة والموت .

مزيج من الواقع والحلم ، الخرافة والكابوس ، الأمومة وأزمان
الطفولة والحب ، عوالم ملائكية شفافة .

هذا هو عالم محمود أبو العزم دياب الذى اعتمد على المسطحات
اللونية فى اظهار الأشكال القريبة والبعيدة .

تحية الى فنائينا الاربعة على ما قدموه من جهد وهى ولا شك خطوة
تتلوها خطوات .



رقم الايداع ١٦٧١/١٩٨٣

مطبعة اخوان مورافقلى

١٩ شارع محمد رياض — عابدين

تليفون : ٩٠٤٠٩٦



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب



١٥ مايو ١٩٨٥

عشر العشريون لرحيل

حمد مندور

توفيق الحكيم • فتحى رضوان

قلام

نعمان عاشور • فؤاد دودة • أمين العالم

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

المسدد الثاني مقرر

السنة الثانية

ابريل - مايو ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكوتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

- ❖ افتتاحية : هذه المؤسسات لن ؟
- ❖ مصادر الشهور بالكتابة في ديوان « أغاني الحياة »
- ❖ فصل من رواية : الشطار
- ❖ قصيدة بالعامية : الى ابل دنقل
- ❖ قصة قصيرة : رجل الزمن الصعب
- ❖ دراسات في ادب الاقاليم : واقع القصة القصيرة في محافظة الغربية
- ❖ قصة قصيرة : ما بيننا
- ملف العدد : الذكرى العشرون لرحيل د. محمد مندور :
- ❖ ناقد مسرحي من الطراز الاول
- ❖ محمد مندور .. عميد النقد الادبي العربي الحديث
- ❖ وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
- ❖ مندور وثقافة الجاهل
- ❖ ذكريات عن مندور
- ❖ مندور ثوريا
- ❖ قصيدة بالعامية : الشيخ محمود
- ❖ فريدة التقاشي
- ❖ المتصف الجزار — تونس
- ❖ محمد شكري — المغرب
- ❖ عمر نجم
- ❖ احمد والي
- ❖ محمود حنفي كساب
- ❖ محمد المخزنجي
- ❖ توفيق الحكيم
- ❖ فتحى رضوان
- ❖ محمود امين المالم
- ❖ فؤاد دواره
- ❖ نعمان عاشور
- ❖ احمد محمد عطية
- ❖ متولى عبد اللطيف



- ١٠٤ محمد كشيك ضد الشعر .. عن الاتجاهات الشعرية الجديدة
- ١٠٧ مصطفى عباس قصيدة بالعامية : المدنة
- ١٠٩ ابراهيم فتحى قراءة فى الضحى العالى ليوسف ابورية
- ١١٧ السيد محمد ابو طاحون قصيدة بالعامية : ما تفتحش بابك : السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين فى الطريق الى عزيزة ويونس
- ١٢٠ صلاح الراوى حوارات : حوار مع السينمائى السورى « محمد ملمس »
- ١٢٣ اجراه : رضوان الكاشف دليل المصطلحات الادبية
- ١٤٧ ترجمة : احمد الخيسى المكتبة العربية : القضية الفلسطينية فى ايدولوجية البرجوازية اللبنانية
- تأليف : مهدي عايل المكتبة الاجنبية : هذه هى الموسيقى
- عرض : ايمن حمودة
- تأليف : دافيد راندولف
- ترجمة : احمد يوسف رسالة امريكا : السياسة الامريكية على الشئشة
- امر المبرى رسالة باريس : « بلزا » واتجاه الريح
- د. امينة رشيد رسالة موسكو : القمر فى الطاعة
- ١٦٢ د. سيد البحراوى مهرجان ٨٥ لفرق الثقافة الجماهيرية
- ١٦٦ سليمان شفيق
- ١٧٠ ابراهيم عبد المجيد
- ١٧٣ اسماعيل المالحى
- ١٧٥ على عبد الفتاح
- ناجى العلى .. فنان الخطايا والصمود

هذه المؤسسات .. لمن ؟

فريدة النقاش

من يقرأ تقرير مجلس الشورى المعنون « نحو سياسة ثقافية للإنسان المصرى » لابد ان يدهشه ضخامة عدد المؤسسات الثقافية وقوة نفوذها وانتشارها على مساحة الوطن كله ، بل وانغمس بعضها أو أغلبها فى القيام بـ « دور ثقافى تكاد تكون يومية » ، ولذا فسوف يدهشه ايضا ذلك التناقض السافر بين وجود ونشاط وميزانيات هذه المؤسسات وبين حالة الانهيار الثقافى العلم التى يمسها التقرير مساً رقيقاً من قبيل طرح الأسئلة « العويصة » كلها أو بعضها .

ومجلس الشورى هو كيان حزبى مصطنع جاء به الحزب الحاكم عبر انتخابات القائمة النسبية الحزبية المطلقة ، ليضع فيه بعض وجوه الثقافة والسياسية توسيعاً لـ « رتبة الملك » ، وأرضاء لعدد من رجاله الذين لم تتسع لهم مقاعد مجلس الشعب بعد ان جرى توزيعها على طريقة الاقطاعيات فى زمن السادات وبطريق التزوير والبلطجة فى زمن القائمة النسبية ..

.. ولكى يحكم قبضته — باسم الدولة — على مجموعة أخرى من المؤسسات ذات الدور الثقافى المركب والخطر وهى المسحف الحكومية اليومية والاسبوعية ، وليصبح — بديلاً عن الاتحاد الاشتراكى — هو مالك هذه المؤسسات .

وكما هو الحال دائماً بالنسبة للطبقة المالكة السائدة حين تصور مصالحها باعتبارها مصالح كل الشعب ، فمن التقرير الذى نهج طريق

الإحصاء والمقارنة السطحية — لا التحليل المتكامل لنشوء الظواهر الثقافية بالذات والتي لم ير فيها سوى مصادرة الحريات واضمحلالها في علاقتها بما يجري في المجتمع توقف عند فترة الستينات فأخذ يحللها من وجهة نظره قائلا:

« ولعلنا نذكر الفترة التي كان يفرض فيها على أصحاب الكلمة أو الفنانين ضرب من « الالتزام » هو « بالالتزام » أشبه حيث كانت أجهزة الرقابة تدد العمل الثقافي الحر قبل أن يولد » ..

ليست في تناقض مع مقارنة إحصائية يدرجها فيها بعد تقول ان السينما والمسرح ازدهرا في الستينات ، وانها يتدهوران الآن .. ثم يستط في تناقض أشد حين يمر عبورا على مؤسسة الرقابة وممارستها ، فينتكر هذه الممارسة في الستينات فقط ، ويتغافل عن دورها الآن في ظل ما يصوره « حرية » .

والرقابة هي واحدة من مؤسسات القمع التي تحتفظ بها الطبقة السائدة في الظل انقاء للفضيحة ، وحتى لا تتجلى المفارقة بين شعاراتها البراقة عن الحرية وممارستها اليومية المعادية لها .. فيمر التقرير مرور الكرام على هذه المؤسسة التي تلتزم حتى الآن ببنود قانون وضع سنة ١٩١١ في ظل سطوة الاحتلال، أما سطوتها هي مقد امتدت حتى الى فرق الهواة وفرق الجامعات المسرحية ، حين لاذ المسرح من جحيم التجار الحكوميين وغير الحكوميين بالفرق الصغيرة وفرق الجامعات ..

.. بينما تكفلت الممارسات المناهضة للديمقراطية والمعادية لابسح حقوق الانسان باشاعة مناخ من « الذعر العام » داخل المؤسسات الاعلامية والصحف الحكومية ليتولد نوع من الرقابة أشد قسوة واحكاما من بنود « لائحة القيترات » هذه ، وهو ما لا يتوقف عنده التقرير ابدا .

فما الذي ينشده التقرير ؟

ينشد « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » في ظل البناء القائم والمناخ العام الذي أنزله بكل مكوناته .

والحديث عن « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » الذي يتحدث به التقرير عبر انهائى المؤسسات الثقافية يصعب بدوره في عملية التثبيت لايدولوجية الانفصاليين وكبار الملوك — اى الايدولوجية التابعة التي يتعلق دعائها بالمثل الأعلى الرأسمالى الاستهلاكى في حالتنا — ويزينها برتوش الأصالة حيث يسود الفكر الرجضى والمثعوذ احيانا الذى يعبرى اتقاده بعنفية من السيقال الأشمل لفكر القومى والانسانى بعامة .

ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » بهذه الصورة هما ترجمة امينة وصارخة للمقولة التي يثبت هنا ومن جديد مدى صحتها : ان الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة ، المسيطرة ، هي شيوع وتعميم افكار ومقولات وتصورات هذه الطبقة ، واستخدام المؤسسات العلمية لخدمتها .
اذ ان « وحدة الفكر » و « التجانس الثقافي » يخلان في دائرة الامكان والتحقق حين تصبح المعارف والخبرات الانسانية في متناول اهل الوطن جميعا وقد زالت الفوارق الطبقة بينهم او انتهى الاستغلال الى الابد ، حيث يكون بوسع اهل الوطن جميعا اشباع حاجاتهم الاساسية مادية وروحية على خير نحو ليدعوا ويسهموا بصورة خلقة ومتجددة في اثراء منابع الثقافة الوطنية المتعددة وازدهارها .

وتقدم لنا تجربة بلدان العالم الثالث التي انتقلت الى الاشتراكية او خطت خطوات واسعة على طريقها نماذج بلا حصر تؤكد مقولتنا هذه . وهو الشيء الذي يستحيل توفيره في الاوطان التابعة دون الاطاحة بسلسل التبعية ومرتكزاته ، اى دون سياسة ثقافية وطنية تقدمية تنتجها وتوسع آفاقها الجماهير المضطهدة . سياسة تكون فيها هذه المؤسسات بما توفر لها من أدوات وامكانيات مؤسسات شعبية لا أدوات لترويض الشعب وتطويعه وتطليه الرضا بالانقسام الاجتماعى العنيف كائنا هو امر ابدى لابد . من التسليم به ، مؤسسات ترعاها دولة تمثل الغالبية العظمى فلا تستجدى من كبار الملاك ان ينشئوا مدرسة او مكتبة او جامعة وتطلب من البنوك الانفتاحية الاجنبية والمحلية ومن كبار الماثلين وتجار الفراع الفاسدة ان يسهموا في النهضة الثقافية دون اعتبار لحقيقة ان هذه المؤسسات ورجالها وفلاسفها التي نهبتها من الشعب هم بالتحديد سدنة التبعية وحماةها ، واصحاب مصلحة اكيدة في التدهور الثقافى والرواج الاستهلاكي المتزايد .

ان الغياب اليومى والمادى الملبوس للوجود العسكرى الاستعمارى الذى اتخذ في زماننا شكل قوات متعددة الجنسية عسكرت بعيدا في سيناء قد اعطى لكتاب هذا التقرير مسوغا شكليا بارعا لكى يسقطوا من الحساب وعمليات الرصد والاحصاء والتقييم مسألة التبعية وشبكة علاقاتها المعقدة سواء في الجامعات او مراكز البحث والمؤسسات العلمية ومراكز الاعلام والثقافة العمالية والصحف الحكومية . تلقت هذه الاخيرة قروضا وهبات من هيئة المعونة الامريكية المشبوهة تقدر بعشرات الملايين من الدولارات مع ملاحظة البسطة البادية التي تمارسها المؤسسات الثقافية الاستعمارية على اجهزة الاعلام والاتصال الجماهيرى والتلفزيون على نحو خاص .

هكذا استقط التقرير ركائز التبعية ومظاهرها من الحسبان وانطلق من نقطة هي بالضبط مركز الطبقة السائدة : اى أننا وطن مستقل اقتصاديا وسياسيا وثقافيا .

وتجاهل أن مظاهر الثقافة الاستهلاكية التي يشكو منها ترتبط ارتباطاً أصيلاً بهذه الحقيقة ... وتناول التقرير ..

» لقد أصبحت الثقافة الاستهلاكية تتسرب الى كياننا من خلال البرامج التليفزيونية يوميا وإذا كان الكبار أعجز من أن يقاوموها فما بلدنا بالنسبة للصغير ؟ « .

من طرحة لهذا السؤال — ببراءة — يعترف التقرير بمحدودية وشكلية الدور الذي يمكن أن يلعبه مجلس الشورى حتى وهو يجند الصفوة المثقفة والرائدة من أبناء الطبقة الحاكمة لكي تقوم نيابة عنها بأحداث نهضة ثقافية في ظل البناء الاجتماعي — الاقتصادي القائم دون أن تقترب من أسس هذا البناء فتسعى لاسباغ عقلانية ورشداً على مجموعة من المؤسسات البروقراطية المترهلة الزائدة عن الحاجة مثل مجلس الشورى نفسه ، ويكون من الطبيعي أن تتغافل عن كل ما هو جوهري من أجل ازدهار الثقافة الوطنية ، وأن يظل سؤالها بريئاً كما بدأ وقائماً دون اثر .

ومع ذلك فالطريق ليس مسدودا .. ونقطة البدء التي اغفلها كتبوا التقرير هي الديمقراطية .

فادارة ديوقراطية لهذه المؤسسات لابد أن تفتح الباب في داخلها لنخلق ثقافة ذات افق اشتراكي حتى في ظل سيطرة كبار الملاك ومثليهم الثقافيي ، وهي تجربة حية عرفت بها بلادنا في مؤسسة مثل الثقافة الجماهيرية حين تراخت عنها — في زمن سابق — قبضة المؤسسات الرسمية البروقراطية فكشفت عن طاقات جبارة وعن افق تحول بالغ الرقي نحو ثقافة ثورية ، حين اخذت في ظل الحيوية الشعبية الدافقة تستند الى العناصر الديمقراطية في ثقافتنا الوطنية المستغلة (بفتح الغين) في خضم كدائها فنتشبعها بقيم منافية لقيم الطبقة السائدة المستغلة (بكسر الغين) وتصبغها بحلم العاملين المتجنين وصور تضامنهم ، وتطلعهم الجماعي الى المستقبل .

ولذا لم تكن الديمقراطية ولا الثقافة الجماهيرية ولا نشاط الاحزاب التقدمية الثقافي من بين الهموم او المؤسسات التي عالجتها تقرير مجلس الشورى ، بالرغم من انه لا المسألة الديمقراطية ولا دور الثقافة الجماهيرية الممكن بخافيين على احد .

فريدة النقاش

مصادر الشعور بالكآبة في ديوان "أغاني الحياة"

المقصف الجزار

تونس

أغراني بطرح موضوع الكآبة في ديوان الشلبي « أغاني الحياة »
يقينى بأن الظاهرة النقدية حية تخضع لسنة الحياة الراضية للقرار والرضى
والساعية الى الاستحالة والحركة . ولهذا أرفض المواقف التى تعتبر أن
ظاهرة أدبية ما قد قال فيها النقد القول الفاصل ولا بد من تجاوزها لطرح
مسائل أخرى .. فليس عندى أطيب من العودة الى هذه المسائل
التي تناولها النقد في زمان مضى لمحاولة إعادة النظر فيها من زوايا جديدة،
فلعل هذا المنهج يساعد على تسليط أضواء جديدة على قضايا عالجهما النقد
بعد فنخرجها من روحها الكلاسيكية لنبعث فيها حياة متجددة ، وبذلك
يساهم النقد بحق ، وعلى الدوام ، في إثراء الدراسات الأدبية ويحقق
الغاية المرجوة من قيامه . من هذا المنطلق أفسر اهتمامى اليوم بظاهرة
تألفتها عديد الدراسات حول الشلبي منذ زمن مديد ، ولست أطمح
لنفسى في هذا المقام أن أقول القول الفصل في القضية بل أعزم أن أثير
دراسة هذا الغرض المخصوص بمقاربة نقدية قابلة للنقاش والإثراء ...

ثم إن تركيز اهتمامى على دراسة قضية الكآبة في الديوان دون غيرها
يعود الى سبب ذاتى يتمثل في الأثر الكبير الذى خلفه بيت للشلبي في كياتى:

بل هو الفن واكتسابه والفنان

جم أحزانه وهـومه (١)

نبدأ لى أن للشاعر مفهومًا خاصًا للفن وهو مفهوم فى علاقة عضوية مع ظاهرة الاكتساب فتأملت نفسى الى النظر فى وجوه العلاقة بين الكتابة والفن حسب الشلبى بتسمى المسألة فى الديوان وبالرجوع الى جانب من الدراسات النقدية التى طرحت الموضوع . كما يعود اختيارى لهذا الفرض المنصوص الى سبب موضوعى فقد بدأ لنا جليا فى الديوان ان الكتابة تحتل منزلة متميزة وهى بذلك تتطلب اعادة الدرس .

وبالإضافة الى ما تقدم فأتى أعتبر أن مثل هذا العمل الذى أنجز يتجاوز فى نهاية الأمر دراسة قضية مخصوصة فى ديوان « أغاني الحياة » الى اطار أوسع ، فهو قد يكشف عن مقومات هذا العالم الفنى الجديد الذى أقامه الشلبى لذاته فى علاقتها ببقية الذوات من جانب وعلاقتها بالكون من جانب آخر فى آن . ولعلنا بدراستنا هذه نساهم فى تبين بعض معالم هذا المدرج المخصوص الذى ساعد الشلبى على بناء عالمه الذاتى داخل العالم وساعده كذلك على بناء عالمه هو الذى يكمل كذلك كيانه الذاتى فنرى كيف سمى الشلبى لا الى خلق عالم محسوب بل الى خلق ذاته فى عالم . وهذا المعطى يبيننا كثيرا لفهم أبعاد التجربة الشعرية الفذة فى ديوان « أغاني الحياة » ...

كيف نظرت الدراسات النقدية الى مسألة الكتابة فى الديوان ؟

الأنطروحة الأولى : تقوم من حيث المنهج على الربط بين عناصر من الترجمة الذاتية والديوان ... فقد رأى زين العابدين السنوسى (٢) أن كتابة الشلبى تعود الى مرضه بالدرجة الأولى ... وانتهى محمد فريد غازى الى موقف مماثل حيث اعتبر أن مرض القلب الذى يشكو منه الشاعر الشاعر قد انعكس على شعره (٣) . وتوسع غازى أكثر فى دراسة طبيعة

(١) قصيد السامرة . جويليت ١٩٢٢ .

اعتدنا ديوان أغاني الحياة فى طبعته الثانية التى صدرت عن الدار التونسية للنشر .

(٢) رأينا أن ننتقل فى مرض الأنطروحات مع زين العابدين السنوسى وذلك لأنه من

اصداق الشلبى .. واعتدنا كتابة فى « الأدب التونسى »

(٣) انظر مقال محمد فريد غازى : موضى أبى القاسم الشلبى . مجلة الفكر .

ديسمبر ١٩٥٩ .

المرض فقال : ان « الأسى الناتج عن ضيق القلب يفسر في المريض قلقاً مستترا ينتهي دائماً بالشعور بالتعب العام الذى يجعل المريض يقبض بنفسه بعيداً عن الوسط الذى يحيط به » (٤) وانتهى الناقد الى الاقرار بأنه لعله من الغريب ان « الأمراض الكيانية » و « الأمراض العضوية » قد جمعت مصائبها ضد الشلبي فأضرت به ضرراً فادحاً ... وبذلك لم يكن مرض الشلبي ذا تأثير على نفسيته فقط بل على شعره أيضاً .. وتبنى عمر فروخ في المشرق في كتابه « الشلبي شاعر شاعر الحب والحياة » هذا الموقف ودافع عنه (٥) .

ونحن لا نريد ان نناقش هذه الأطروحة بموقف محمد الطيوى الذى يعتبر أن الشلبي لم يكن رجلاً مريضاً في كل حياته بل كان بدء شكواه من المرض في السنوات الأخيرة من حياته أى بعد وفاة والده على وجه التحديد (٦) . بل نرغب في مناقشة هذا الموقف من ناحية منهجية ..

ان تفسر ظاهرة أدبية دقيقة بلاءتماد على عناصر محددة من الترجمة الذاتية منطلق منهجي لا نوافق عليه .. فهو يعتمد بعض معطيات المدرسة النفسية في تحليل الأدب أى دراسة النواحي النفسية وبيان مدى تأثيرها في الخلق الأدبي . الا ان المدرسة النفسية نفسها تنفى هذه الآلية التى تنطق بها الأطروحة التى تعتبر أن اثر المرض ظهر في مظاهر الكتابة في الكتابة الأدبية . فالمدرسة النقدية المعتمدة على التحليل النفسى تعتبر أن العملية الانشائية معقدة اكثر حيث تتداخل عناصر مختلفة لصياغة العوارض النفسية في اشكال أدبية ، والى جانب ذلك يتم التصعيد أحياناً والتعويض أو الاستبدال أحياناً أخرى الى حد تظهر معه عوارض الأزمات النفسية الحادة ولكن في اشكال فنية مركبة ومعقدة وكاشفة بطريقة غير مباشرة وبعيدة أحياناً عن بذور الأزمات النفسية وطبيعتها .

ونود أن نناقش موقف هؤلاء النقاد من زاوية أدبية صرفة . فقد اعتبروا أن الأدب لا يعدو أن يكون انمكاساً لحالات نفسية ما وتكون تبعاً لذلك وظيفة الأدب الأولى والأخيرة : الإبلاغ عن بواطن النفس الخفية . الا أننا نعتبر الأدب عملية انشائية تخضع الى الأعمال ويحتاج الأعمال الى الانطاق من مادة خام قد تعتمد في كثير من الأحيان على حالات نفسية معينة

(٤) نفس المرجع ص ٢٦ .

(٥) يقول عمر فروخ ص ٩٤ : « ... وأما مجال إلى الأخذ برأى زين العابدين المستوسى من أن كتابة الشلبي وإنشاءه وتشاؤمه راجعة إلى مرضه في الدرجة الأولى وإلى ما اعتب هذا المرض من حرمان الشلبي من التمتع بالحياة تبعاً لما قلنا » .

(٦) نفس المرجع ص ٢٠ . رد محمد الطيوى على عمر فروخ .

الا انها تصاغ في اطار فنى مخصوص فتتطور التجربة الذاتية لتخضع الى مقومات فنية متميزة ، وبذلك يتجاوز الاديب التصريح الى التلميح ويتخطى الرسالة الابلاغية الى وضع رسالة انشائية فنية .

كما لا يمكننا ان نقبل تفسير ظاهرة ادبية فنية بالرجوع الى بعض معالم الترجمة الذاتية . فقد تعين الترجمة الذاتية على فهم بعض النواحي فى الألب لكن يجب الانطلاق من الألب أولا ثم تتم الاحالة ثانيا على الاطار الشخصى للتوضيح او التدعيم ، اما ان يتم العكس فلا نأمن معه المزالق الخطيرة .

نحن نلاحظ ان هؤلاء النقاد خاضوا مسألة الكتابة فى الديوان بعيدا عن الديوان ، وحاولوا تبعا لذلك ولوج عالم الديوان بانكار مسبقة فطمس هذا المنهج مظاهر الكتابة فى الديوان ولم يحلل عناصرها حتى يبرزها فى اطارها الفنى المتميز .

الاطروحة الثانية : حاول عدد من النقاد تفسير الكتابة فى الديوان بالرجوع الى معطيات التأثير والتأثير .

فهذا خليفة محمد التليسى يرى ان « المدرسة الواعية لانتاج هذين الابيين (الشابى وجبران) تكشف مدى الاثر العميق الذى طبع به جبران الشابى ؛ وتوضح ان الشابى تلميذ نابغ لجبران » (٧) . وهو يعتبر ان كل خاصة فى ادب الشابى تعود الى ادب جبران .. من ذلك الالم الحافز .

ونحن نرجع البصر فى هذا القول فنجد له صدى بقلم الشابى نفسه الذى رثى جبران(٨) واعتبر ان ادبه يمتاز بميزتين هما دعامتاه مجده الذى لا يزول :

الميزة الاولى : الجدة والطرافة فى اسلوبه ومعانيه وفى روحه ...

الميزة الثانية : الحياة . الحياة التى لا بد ان تحرك فى صدره حين يقرأه عاطفة او فكا او خيالا(٩)

(٧) خليفة محمد التليسى : الشابى وجبران ١٩٥٧ . ص ٥١ .

(٨) جريدة الزمان العدد ٨٢ . جويليت ١٩٢١ .

(٩) اورد توفيق بكتر فى هويلات الجامعة اتونسية العدد ٢ - ١٩٦٥ نصي التلحين

ص ١٨٥ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، وقدم له بتلطي هلم بداية من ص ١٧٢ .

وان كان جبران في نظر الشلبي عاصلة مشبوبة وخيالاً جليها وفكراً
توبيا يجوب اعمق الحياة ، فله ليس من السهل القول بأن الشلبي صدى
لجبران ، فالمسألة لابد أن تخضع الى قواعد الأدب المقرون للاتقاع بالحجة .
وحتى ان دار الأمر في اطار منهج مقارنى سليم فان عناصر المقارنة لا تنفى
الفاذاذة والتبيز ، ولذلك لا نقبل رأى التليسى وحجتنا الرئيسية على ذلك
ان الشلبي مارس تجربة خاصة متميزة في الوجود من تجربة جبران —
وان كتلت تقاربيها في بعض الوجوه — وعن هذه التجربة مع الوجود من
ناحية ومع الأدب والفن من ناحية ثالثة نطق بالشعر ...

أما كيف نفسر صدى شعر جبران في شعر الشلبي فان الأمر يعود
في نظرنا الى ظاهرة النص الحاضر الذى يعتبر وريثاً شرعياً للنص الغائب
فالشاعر جبران تعتبر ضمن النصوص الغائبة التى أعجب بها الشلبي الى
جانب غيرها من النصوص الأدبية الأخرى القدسية والصدئية الشرقية
والغربية ، وتميز النص الحاضر عند الشلبي بالصباغة الفنية الجديدة لهذه
النصوص الغائبة التى تفاعلت مع تجربة الشلبي في الكون ومع الفن في
آن .

ومشكلة تأثير جبران في الشلبي — حسب توفيق بكار — لو نعلم —
جزء من مشكلة أعم هى مشكلة رومنتيكية الشلبي وعوامل نشوئها (١٠) ...

واعتبر محمد الفاضل بن عاشور في كتابه « الحركة الأدبية في
تونس » أن الشلبي كان ينظر الى الوجود من خلال المناظر الطبيعية والى
المجتمع الانسانى من خلال الصور المرتسمة منه في مادة مطالعته وتلملته،
وفيما يجد في نفسه من الحقائق الشعورية ... فانبعثت أمام عينيه صور
من الأدب الغربى الذى تعرف اليه من خلال المترجمات وأتسبب بها فيها من
صور قاتمة وروح متشائمة ... « (١١) . وربما استلهم الباحث هذا الموقف
من حديث الشلبي نفسه عن فنييه أولا مرتين أو تقديمه لديوان «الينبوع»
لابى شلادى حيث نوه بمقومات هذه المدرسة ...

ان القول بمدى ثلث الشلبي بالفرقة الرومنتيكية هو وجه من وجوه
البحث في ظاهرة الكتابة وتنشيتها في شعره وذلك لأن الرومنتيكي لم يكن
عادة بالمرح ولا بالمقتل « وانما كان فريسة ألم مرير بسبب الجفوة بينه

(١٠) انظر عرويات الجامعة التونسية العدد ٢ السنة ١٩٦٥ ص ١٦٦ .

(١١) الحركة الأدبية في تونس ص ٢٧٩ .

وبين مجتمع لا يقدر ما فيه من نبل الاحساس ونتيجة انهيار آماله الواسعة
وتعذر ظفره بالمثل المنشود « (١٤) » .

ولسنا نرغب في هذا المجال بحث مسألة الرومنتيكية ودورها في شعر
الشابى ، ولكن نود أن نلاحظ أن الشابى وإن كان معجبا بمبادئ الحركة
فإن ذلك لا يفسر لنا تفتش ظاهرة الكتابة في شعره ، وذلك لأننا نعتبر أن
الكتابة معطى ذاتى أى تجربة مع الكون ومع الذات خولت مواقف جعلت
الرجل يدخل عالم الرومنتيكية . فالكتابة إذن خولت له دخول المذهب وليس
المذهب — في نظرى — هو الذى أملى عليه تبنى الظاهرة . وحجتنا على
ذلك ذات طابع تاريخى ولغوى في آن . فقد ظهرت الرومنتيكية في الغرب
في إطار تاريخى موضوعى مخصوص وتبنى المذهب من قبل الشابى لا يمكن
أن يكون إلا نتيجة تعامل جديد على أساس تاريخى موضوعى مغاير ومتميز
وبذلك تفرغ التجربة ضرورة من بعض لوازمها في الغرب لتطيس لباسها
أدبيا حضاريا جديدا في الشرق .

ونلاحظ أن مقومات اللغة تفرض هذا التبنى الجديد لا على أساس
النقل بل على أساس التبنى والاستيعاب أى على أساس الوضع الجديد،
فلاحتل اللغوى الرومنتيكى عند الغرب له مجاله وإطاره ودلالته وإبعاده
وهو مغاير في عديد الوجوه لمعطيات حيلة الشرق ، ولذلك من الطبعى في
نظرنا أن نقول أن ظاهرة الكتابة وإن كانت مشتركة بين شعر الشابى
وشعر الرومنتيكيين في الغرب إلا أن لها عوامل ذاتية خاصة لابد من تبينها
ودراسها لفهم الصيغة الانتشائية لشعر الشابى .

إن تفسير تواتر أغراض شعرية في ديوان أغلى الحياة بإرجاعها
إلى ظاهرة التعامل مع شعر مهجرى أو شعر رومنتيكي ظاهرة خطيرة
لا بد من إعادة النظر فيها من جديد لتفزيل أدب الشابى منزله الحقيقية ...
وكيف دار الأمر فأننا نعتبر أن الشابى هو غير جبران وغير ده فينييه أو
لا مرتين بل هو الشابى بتجربته الشعرية الفذة ولعل هذا ما تصده الشاذلى
بو يحيى حين قال : .. لقد عرف الشابى شعر جبران وشعر المهجر كله،
وأولع به — كما أولع به جيله — ، ولا شكر أنه أعجب به ، ولعله أراد
(الحنو) حذوه ونسج مثله ، لكن عبقرية الشابى وقوة شخصيته في
شعره سلطتان لا تتركبان المجال للباحث أن يقف عند التأثير الجبرائى ولا
يعوده — كمجرد مرحلة — وهى مجرد مرحلة — إلى ميدهاته الذاتى حيث
الشابى هو الشابى ، لا جبران ولا لا مرتين « (١٧) » .

(١٦) الدكتور محمد فنيى طال : الرومنتيكية الطبعة السادسة ١٩٨١ دار العودة

بيروت . ص ٥٨ .

(١٧) الشاذلى بريس . الفكر ديسمبر ١٩٥٩ ص ٥٠ .

الأطروحة الثالثة : اتبعت صلة وثيقة بين تشاؤم الشاعر ونزعة الكآبة الواضحة في شعره . فقد حاول محمد الطيوى أن يضع أطرا لدراسة تشاؤم الشابي فلاحظ أن الشاعر مر بثلاثة أطوار : طور التشاؤم القائم . وكان الشابي في هذا الطور ينحو منحى جبران وينكب على مطالعة لزوميات المعرى ولم يكن لتشاؤم هذه المرحلة سبب معروف غير هذا . أما تشاؤم الطور الثانى فكان مصحوبا بالتمطيل وكان قائما على الحيرة والقلق : ما نحن ؟ ما الحياة ؟ ما الموت ؟ أما الطور الثالث من أطوار تشاؤمه فتبدو فيه شيء من غيوم الكآبة واشترقت في ظلمات حياته ومضات من الأمل... (١٤)

تبدو ميزة هذه الأطروحة في النظرة التطورية لدراسة الظاهرة الواحدة وتبين وحدات متميزة مرت بها ، إلا أن حديث الطيوى علم يفتقد الرجوع الى المدونة الشعرية عام ١٩٣٢ لما فيها من المناظر الجميلة ، ثم لأثر شعر لأمريتين في عقله الباطن(١٥) ...

ونحن لا نوافق على مشروع التقسيم الذى اقترحه الطيوى لأنه يعتمد منهجا هشاً يقوم على صداقته للشابي ورسائل الشاعر الى جانب مذكراته لتفسير تلون الغرض في ديوان أغنى الحياة .

ان عرضنا لهذه الأطروحات الثلاث لا ينفي كذلك ظهور بعض الآراء المتفرقة والتي أثبتنا عدم عرضها لأنها ظهرت في شكل أحكام عامة تفتقد الى البينة(١٦) .

فما هو المنهج الذى نقترحه لدراسة هذا الغرض المخصوص في الديوان ؟

- ١ - دراسة الكآبة في ديوان الشابي تتطلب منا أساسا :
- ١ - الرجوع الى المدونة الشعرية لتتضمن معانى الكآبة .
- ٢ - ضبط النسيج العالم الذى ينزل فيه حديث الكآبة .
- ٣ - تبين منزلة هذه الظاهرة في الحال الشعرية خصوصا والتجربة الشعرية عموما .

(١٤) محمد الطيوى : مع الشابي ص ٧٩ ...

(١٥) نفس المرجع ص ٩٤ .

(١٦) من ذلك مثلا موقف محسن بن حبيدة في استفتاء الفكر اكتوبر ١٩٥٦ ص ١٢٢ يقول : ليس من التطرف أو التكلف أو الإجهاد أن نقول ان ما يبدو لي شعر الشابي من حزن أو أسى وليس أو خيبة ان هي الا مظاهر من مظاهر الحياة نفسها في سرها نحو التكامل وهرامها ليسيل الوجود مسره ونوره .

تسمح الكتابة مساحة هامة من ديوان الشابي ونجد لها صدى في ما يقارب الخمسين قصيدة وقطعة . فقد اعتمدنا اذن مدونة ضخمة تضم ما يناهز نصف الديوان . تحدث الشابي عن كاتبه وقابلها بكتابة الآخرين، ولعل تبين التميز ببرز اهم المعطيات .. فكتابة الشابي — كما حددتها في الديوان — فكرة مجهولة :

كأبتي فكرة مفردة
مجهولة من مسامح الزمن(١٧)

وكاتبه لوعة :

أما كأبتي فلسوعة سككت
روحي، وتبقى بها الى الابد(١٨)

وكاتبه وحدة :

كليب ، وحيد بالامه واحلايه ، شدوه الانتحاب(١٩)

وهي كذلك غربة :

يا صميم الحياة ! كم انا في الدنيا غريب ! اشقى بغربة نفسي(٢٠)

أما كتابة الآخرين فمشكلة :

كتابة الناس شبطلة ، ومتى
مرت ليال خبت مع الابد(٢١)

والنقلت الى الماضي :

والشقى الشقى في الأرض قلب يومه ميت ، وماضيه حي(٢٢)

نفى حين تبدو كتابة الآخرين مؤطرة في اطار زمانى محدد حيث تولد شقاء واسى مؤقتا سرعان ما يتم تجاوزه الى حال اخرى من الاقبال على الدنيا المسخينة تكون كتابة الشاعر حالة دائمة ممتدة في الزمان اذ سككت

(١٧) قصيدة الكتابة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .

(١٨) نفس المرجع .

(١٩) قصيدة السامة . مارس ١٩٢٧ .

(٢٠) قصيدة الاتزان الثقيلة . ديسمبر ١٩٢٥ .

(٢١) قصيدة الكتابة المجهولة . اوت ١٩٢٦ .

(٢٢) قصيدة الى الشعب . أكتوبر ١٩٢٣ .

الروح ، فهي بذلك خالفت نظائرها وحرلت متميزة بطابعها المخصوص المتصل بالشاعر فقد استحالت الى عنصر فصل بين الشاعر والآخرين الذين تولد عندهم الكتابة الشقاء والاسى والضيق وصارت تفرز في الشاعر شعورا عميقا بأن طبيعة الحياة تفرض دوام الكتابة يقول :

غننى صوت الظلام المكتئب
اننى أهواه (٢٢)

او قوله كذلك :

أنت تدري أن الحياة قطو بوطوب، فما حياة القطوب؟ (..)
كن كما شاعت السماء كثيها أى شيء يسر نفسى الأريب ؟ (..)
ليس فى الدهر طائر يتغنى فى صفائف الحياة غير كتيب (٢٤)

ان المقارنة بين كتابة الشاعر كما تحدث عنها فى شعره وكتابة الآخرين استحالت الى مفارقة وهذه المفارقة تؤكد أن كتابة الشابي لها مدلول جديد متميز عن المدلول المتداول . فما هى ركائز هذا الشعور المتميز ؟

لا يمكن فهم طبيعة هذا الشعور الا بربطه بظاهرة الحزن لأنها اصل الوجود البشرى :

...فما الحزن الاغذاء الحياة (٢٥)

ترجو السعادة يا قلبى ولو وجدت فى الكون لم يشتغل حزن ولا ألم (٢٦)

فالحزن مهجة الكون وتبدو ملاحه على الدهر والحياة والقلب الا أن انعكاسه على النفس والقلب ولد الشعور بالكتابة . فالحزن معطى ارضى وجودى اما انعكاسه على النفس فيفرز فكرا مجهولا وشعورا غريباً ودفعاً وعزماً . وحديث الشاعر عن الحزن فى الديوان كثيراً ما اقترن بقرائن البكاء والشدو والشقاء ومثل بذلك الأرضية التى يتم الانتقال منها الى وطن الكتابة . فقد تميز المجال اللغوى الذى ظهر فيه استعمال لفظ

-
- (٢٢) قصيدة : الغنية الأوزان . أبريل ١٩٢٦ .
 - (٢٤) قصيدة : ليها الليل . جوان ١٩٢٧ .
 - (٢٥) قصيدة : الى الموت . اوت ١٩٢٨ .
 - (٢٦) قصيدة : السمكة . جاتى ١٩٢٢ .

الكآبة بوضعه فى مدار كونه رجب لا يثر الالم والبكاء بقدر ما يبحث على التآمل فى مجال النفس آحيانا :

مهما تضاحكت الحياة فآتنى اسدا كتيب
اصفى لأوجاع الكآبة ، والكآبة لآنجيب
فى مهجنى تتلوه البلوى، ويمتطج النحرب
ويضج جبار الاسى، ونجيش امواج الكرب (٢٧)

الى جانب التآمل فى مقومات الكون آحيانا آخري :

هكذا يلجم المنون غزادى وتهب الحقائق الخالدات (٢٨)

ان الكآبة بالمفهوم الذى ضبطه الشاعر لا تثر فيه الشفقة والرحمة ولكنها مقابل ذلك تسبو بالقارىء وتؤكد له ان الشأبى وجد معينآ خصبا ينهل منه لفهم سر الوجود والنطق به، وصارت بذلك معطى ضروريا للتآعل مع الكون . وما الشعر عنده فى نهاية الامر سوى نم الشعور وصرخة الروح الكتيب .

ولعل هذا الشعور انحد بالمأساة الكونية نجم عن شعوره انه فى مذهب الحياة بنى .

واليوم آحيا مرهق الأعصاب ، مشوب الشعور
متآجج الإحساس ، آفضل بالعظيم وبآلحقير
تمشى على قلبى الحياة ، ويزحف الكون الكبير
هذا مصرى، يابنى الدنيا فما آشقى المصر! (٢٩)

ان رهافة حس الشاعر جعلته يشعر بأنه يحمل وزر الحياة على قلب — الأسد الصغير — فتلبى به شعور غريب لازمه كآبل مسيرته الشعرية وولد فيه معاشرة الكآبة للنطق بسر الكون الأبدى فى رسالة مقدسة هى رسالة الشعر الساعى نحو الحقيقة والكآشف عنها :

يا شعر آنت نم الشعور وصرخة الروح الكتيب (٣٠)
يا شعر آنت دم ، تفجر من كل يوم الكائنات (٣٠)

(٢٧) قصيدة : نشيد الاسى . أكتوبر ١٩٢٨ .

(٢٨) قصيدة : دموع الالم . آلانى ١٩٢٨ .

(٢٩) قصيدة : الجنة الضائعة . آلانى ١٩٢٢ .

(٣٠) قصيدة : يا شعر . آلانى ١٩٢٧ .

وإذا كانت الكتابة عند الآخرين ضيقا وشعورا بالاختناق يسعون الى تجاوزها وتخطيه الى حال من الشرور الزائف — حسب الشاعر — فانها اتخذت معنى جديدا في استعمالات الشابي المختلطة حيث تصبح تبعا للمتقنم عرضه انفتاحا على الكون ومعاينة له وتفاعلا مع سر الوجود الرحب الفطير .. فتكون الكتابة معراجا نحو التسليم ووسيلة الشابي الى الذوبان في الكون على شواطئ الأزل او في ضفاف الحياة . وإذا اتخذت الظاهرة هذا البعد الغد في شعر الشابي فان ذلك يعود أصلا الى شخصية الشابي وفلسفته الخاصة في الوجود التي قد تكون تكثرت في نسيجه العالم ببعض تجارب الآخرين — وهو امر طبيعى وضرورى يواكبه كل وجود بشرى — الا انها تبقى متعلقة بالشابي الانسان اكثر من تعلقها بالشابي الشاعر المتفاعل مع نصوص الشعراء الآخرين الغالية .

صور الشابي في اشعاره بشكل تصريحي في كثير من الاحيان الدوايل التي ضاق بها الشابي الانسان فأخرجته الى هذا المدار الكونى الرحب . ويمكن ان نقبين ثلاث عوامل رئيسية تحدد معالم هذه الفكرة المجهولة التي استبدت بالشابي .

العامل الأول : عامل ظرفي يعود الى شعور حاد بعسر التأقلم مع المحيط الذى يعيش داخله الشابي ويشترك فيه مع الآخرين فقد كان يضيق زحاما بحياة المدينة وفرضت عليه ظروفه الاقامة بها فضايق بها ونفر منها :

ماذا أود من المدينة وهى مرتاد لكل دعالة وفجور (٢١)

والاقامة بالمدينة فرضت عليه التواصل مع الآخرين فنقم على شعبه لانه لا شوق له ولا عزم :

أنت قلب ، لا شوق فيه ولا عزم وهذا داء الحياة الدوى (٢٢)
وصار يعيش في تلك الحياة :

والشقى الشقى من كان مثلى في حساسيتى ورقة نفسى (٢٣)

في حينبقى شعبه يعيش في أفق الماضى :

أنت دنيا يظلمها افق الماضى دليل الكتابة الأبدى
ملت فيها الزمان والكون الا اسمها الغابر القديم القصى (٢٤)

-
- (٢١) قصيدة : مناجاة مصغور . جويليت ١٩٢٨ .
 - (٢٢) قصيدة : الى الشعب . اكتوبر ١٩٣٢ .
 - (٢٣) قصيدة : للنبي المجهول . جوان ١٩٣٠ .
 - (٢٤) قصيدة : الى الشعب . اكتوبر ١٩٣٢ .

وولعت هذه القطيعة بين الشابي وبينته شعورا بالضياح وليس من باب الصنعة ان يعنون عددا من قصائده : حوت ثاقه . قبضة من ضباب . اغنى الثاقه . الى قلبى الناقه . الاشواق الناقهه . شكوى ضائعة ...

العامل الثاني : ما كان للشابي ان يشعر بعق المساة لولا فرط حساسيته التى تميز بها وتطن اليها وعبر عنها :

والشقى الشقى من كان مثلى فى حساسيتى ورقة نفسى (٣٥)

ورهافة الاحساس جعلت الشاعر يحول الغربة ذات الطابع الاجتماعى الى غربة روحية فعاش شقيا مشردا عن وطنه الساموى :

فى غربة روحية ملمونة اشواقها نقضى، عطاشا، هيا
ياغربة الروح الفكر ! انه فى الناس يحيا، سائما، مثنوما (٣٦)

العامل الثالث : الموقف من الوجود تولد نتيجة الغربة الروحية التى مكنت الشابي من تقطيع حبال الآمال فاقبته الى سخافة الدنيا وبمعدها عن الطهارة فتاقت نفسه الى سحر الكون للذوبان فيه :

فأنا السعيد باننى متحول عن عالم الاثام والبغضاء
لاذوب فى فجر الجبال السمردى وارتنوى من منهل الأضواء (٣٧)

وسينسى الشابي فى فجر الجبال السمردى دنيا الناس وينتشى على شواطئ الأزل :

ونسيت دنيا الناس فهى سفافة
سبكرى من الأوهام والأكام
فوجدت سمر الكون اسمى عنصرا
وأجسل من حزنى ومن آلامى
فأهبت مسمرور الشاعر ، حالما
نشوان بالقلب الكتيب الدامى (٣٨)

(٣٥) قصيدة : النبى المجهول . جوان ١٩٢٠ .

(٣٦) قصيدة : حوت ثاقه . اوت ١٩٢٨ .

(٣٧) قصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٢٢ .

(٣٨) قصيدة : القلب . جويليت ١٩٢٤ .

فقد تخلى الشاعر ربح الحياة وطبيها لأنه اشتهم فيها رائحة الانم
والبغضاء فتأقت نفسه الى التسامى نحو عالم الطهارة المفقودة وساعده على
ولوج هذا الفضاء الرحب قلب كتيب سكنته فكرة مجهولة حارت عندي
مطلومة هي تطلق الدنيا العائبة فقد مات عهد النواح ونجت فكرة الفنان

هذه عيشة تقسدها نفسى

وادعو لبعدها واتلادى (٣٩)

تولعت عن هذه العوامل الثلاثة فلسفة واضحة المعلم وفهم لمنزلة
الشاعر في الوجود فمعايش الشابى تجربة فذة طبعت اشعاره بلون متميز
وصرنا نلمس في شعره عالما يعيش داخله الشابى وينتشى بالاقامة في هيكله
بعد ان احرم على مثرشف الطبيعة في مجمل الغلب :

انى انا الروح الذى سيظل في الدنيا غريب

ويعيش مضطلما بلحزان الشبية والمثيب (٤٠)

واذا اتخذت الكابة بعدا مخصوصا في شعر الشابى وكلفت مركزا
اساسيا تجمعت حوله آراء الشاعر ومواقفه فانه من الطبيعى ان تميز
بمصلحات اخرى في العيوان بمعانى جديدة اذ هي في علاقة عضوية مع
الكابة المركز . فكيف اثرت هذه الظاهرة في الحقل الدلالى لبعض المفاهيم
القائمة لقصة الكابة حسب عرضها في العيوان ؟

اتخذ الشابى الكابة سبيلا بكرا للخروج من الهيكل المتهتم المبهور
ويدخل وطنه السلاوى الذى شرد عنه ، فكون لذاته عالما خاصا يقيم
داخله ، وهنا اتخذت بعض الالفاظ بعدا متميزا في المستوى الدلالى ...

فلم يعد الطفولة مثلا حقبة زمنية مطلومة يتجاوزها المرء لبلوغ الرشد
بل حارت عنده جنة توفرت فيها عناصر الطهر والبراءة ، فتأقت نفسه
اليها من جديد وتفتى بها :

ان الطفولة حقبة شعرية بشموها

ولنوعها وسرورها وطموحها وغرورها

(٣٩) قصيدة : احلام شاعر . ابريل ١٩٢١ .

(٤٠) قصيدة : نشيد الانسى . اكتوبر ١٩٢٨ .

لم تمشى فى دنيا الكآبة والتفاسد والمذابح
فترى على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب (٤١)

فهى عنده مرحلة قريبة من مهجة الكون ، وما التقى بها الا وجه من
وجوه التقى بالاقتراب من الوطن السماوى ، فهى مرحلة تقرب الانسان
من تجربة ما قبل الولادة لينتشى بالذويان فى الكون :

فتأ السعيد بتنى متحول
عن عالم الأتسام والبفضاء
لأنوب فى فجر الجمال السردى
وأرقوى من منهل الأضواء (٤٢)

لقد صارت السعادة تتمثل فى هذا الشوق الطبيعى لتطهير المشاعر
فى نار الجمال فيتجاوز عوارض الحزن المولد للكآبة :

فوجرت سحر الكون أسمى عنصرا
وأجل من حزنى ومن الآلى (٤٣)

أما الموت فلم يعد يخشى باعتباره نهاية بل صار يعد وسيلة الخلاص
من هذه الأرض الدائمة الاثم ، فتأقت نفسه الى تجربة ما بعد الموت — أو
على الأصح ما قبل الحياة — أى الى عالم الطهر ومعانقة سحر الكون :

فناصر على سخط الزمان ، وما تصرفه الشؤون
فلمسوف يتقذ المتون ، ويفرح الروح الحزين (٤٤)

واعتمد الشاعر على الخيال ليتجاوز عتبة الحياة الدنيا فيكتشف له
بعض أسرار الوجود وهنا طون السند المرجمى عند الشبلى لون متميز فكان
الاتصاف الى أصوات الطيور، ومناجاة الطبيعة والاحرام على مشارف
الغاب والتطهر فى نار الجمال والتعلق على تخوم الدنيا . وصبغ ذلك
شعر الشبلى بظاهرة انزياح واضحة ساهمت فى تأكيد فداة الرؤية
الشعرية عنده .

(٤١) قصيدة : الطقولة . جاتنى ١٩٦٨ .

(٤٢) قصيدة : نشيد الجبار . ديسمبر ١٩٦٢ .

(٤٣) قصيدة : الغاب . جويليت ١٩٦٤ .

(٤٤) قصيدة : الكرى . نوفمبر ١٩٦٧ .

ولم يعد العلم كذلك هاجسا أو عبثية لا واعية لا يتحكم فيها الشاعر وتعرض نفسها عليه بل تحول الى حلم في اليقظة أو يقظة في الحلم تابل الشاعر عبره ذاته من الداخل فتتشبها بما اختار من عيشة بعيدا عن دولة الأنصاف والالتحاب . وبعد أن كان النظم ينعكس على الذات فيساعد على سير اغوارها صار عند الشابي وسيلة لانتفاخ على الكون لمناقشة الفجر والارتواء من الكون واعتمد تصوير عالم الأحلام على اخيلة جديدة استلهمها الشاعر من حواسه ومن أثر مطالعته القديمة والحديثة الشرقية والغربية وانصهر كل ذلك في نفس الشاعر فتلون شعره برؤية مخصصة تتغنى بمجد الحياة والشوق الى الزين في الكون .

ولعبت المرأة دورا هاما في هذا المدار المخصوص باعتبارها رمزا للطهارة والجمال والسحر فتأخذها الشابي وسيلة معراج الى هذا العالم أين علق الفجر أحلامه ولثم الضياء جفونه :

انت تحيين في نوادي ما قد
ملت في أمسى السعيد الفقيـد (٥٠٠)
وتبتين رقة الاشواق ، والاحلام
والشدو والهوى في نشيـدي
بعد أن عاقت كآبة أيامي
نوادي ، والحببت تفـريدي
فلتفضي في مشاعري مـرح العنـيبا
وشدي من عزمي المجهـود(٤٥)

ان الشعور بالكآبة ضرورة تجعل الشاعر يفتح على عالم البهجة والشعور بالانتشاء عندما يطل الصباح الجديد .

وسكن العزم وطن الكآبة فالبسه ثوبا جويـدا بعيدا عن البكاء
والنحيب وحلق الشاعر يشدو كلـلـقـر الجبل بعد أن كانت تمشي على
تلبه الحياة :

فنسيت الشقاء والدمع واليبـا
مس ونابت بهجتي الحـركات
وقضى في مكنتي طائر الحـز
ن وأغفت بمـصره النـفـبات
هكذا بلجم المـتـون نواـدي
وتهب الحـفـلق الخـالـدات(٤٦)

(٥٥) قصيدة : صلوات لي هيك الحب . أكتوبر ١٩٢١ .

(٤٦) قصيدة : دموع الهم . جاني ١٩٢٨ .

هكذا تكن الشابي بفضل هذا الشعور الصاد بكآبته من اكتشاف
أبعاد ذاته غائبا مسورا شعرية تنترجم عن ذاته في أعماق أعماقتها وكشف
عن وجوه حلاسياتها وعزمها وهذا الاكتشاف مكن الشاعر من أن ينشئ
لنفسه عالما ، بل مكنه من أن يخلق ذاته في عالم ، وأهم مميزات هذه الذات
النضلي والسمي إلى معانقة الكون وليس الجذور الأولى في عالم رحب
خطير :

هذا مصري يا بني الغنيا فما ألقى المصر (٤٧)

الكآبة والحال الشعري :

نجد ضمن رسائل الشابي وثيقة هامة أكد فيها الشاعر قصة ميلاد
تصيدة « تشيد الجبار » يقول (٤٨) : « ... ولكفى على كل حال قد ربح
من تلك الأزمة النفسية التي مرت بي تصيدا هو « تشيد الجبار »

فأنى في ليلة من ليالى هاته الأزمة النفسية المرهقة .. نمت معذب
النفس مهيم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف
الليل فجلت بي الآلام وضربت بي في كل سبيل حتى لقد كاد رأسى ينفرج
والحسب أنى لابد مشرف على الجنون لودام بي ذلك الحال إلى الصباح.
وتطورت نفسى في غيرة الآلام فبعد أن كانت معذبة بالكية في ظلمة أحزانها
تكاد تجن من الآسى انقلبت ثائرة هائجة واثقة من نفسها سالخرة بالقتل
والداء والإعداء وكل آلام الحياة وتحت تأثير هاته الحالة النفسية نظمت
« تشيد الجبار » فذابت آلام نفسى وشعرت بالحرية والانطلاق كتبا القيت
من منكبى عبثا ثقلا يهد القوى » .

يؤكد هذا النص أن الشعور بالكآبة والعذاب والآسى كان يلهم الشاعر
تصائده ، حيث لا تكون الكآبة مولدة للضيق والتبرم بل مصدرا من مصادر
الإلهام وممرجا إلى الحرية والانعتاق .. أى إلى الترنم بالشعر .. ولم
يكن الشاعر في نظرى صاحب نزعة ما زوخية يتلذذ الآلام ولكنه كان — كما
يبدو من هذه الوثيقة — يروض النفس فتخرج إلى الاكتئاب الحافز إلى

(٤٧) تصيدة : الجنة الصالحة . جاتى ١٩٢٢ .

(٤٨) من نص رسالة جن الشاعر إلى صديقه محمد الطويل بتاريخ ١٩/١٢/١٩٢٢ .

التأمل والصلاة على مشارف الكون فيلهم الشعر الهاما وكان بذلك قول
الشعر ضرورة من ضرورات الحياة عنده دبرته على أن يكون :

شعري نفاثة صدري أن جئت فيه شعوري
لولا ما انجذاب عني غيم الحياة الخطير (٤٩)

ولعب الشعور بالكآبة دورا هاما في التجربة الشعرية عموما فهو
معطى وجداني متصل بالروح والقلب لكنه تحول — الى جانب ذلك —
عند الشلبي الى معطى عقلاني ، وصارت الكآبة مهبجة الكون وسره ،
فساهم هذا المفهوم في تقريب الشقة في شعر الشلبي بين المقومات
الوجدانية والمقومات العقلانية ، فذابت هذه في تلك لتتصهر في اطار شعري
فني فذ :

وعاد للصمت .. يصفي في كآبته

— كالفيلسوف — الى الدنيا ويفتكر (٥٠)

الخاتمة :

إننا لا ندعي أن الشعور بالكآبة شعورا حادا وحده يقف وراء اشعار
الشلبي ، ولكن نريد أن نؤكد من وراء هذا العمل الدور الكبير الذي
أدته هذه الظاهرة في مشاعر الشلبي وفكره فصيح شعره بسمة مميزة
هي سمة الفنان :

بل هو الفن واكتناله والفنان جم احزانه وهومومه (٥١)

أن هذا الشعور الخاص وحده كقيل بالحق الشلبي بقصة الحدائث
نفذ فهم أن الشعر معاناة ذاتية واصفاء لصوت الفنان المنسجم مع صوت
الكون وهو ما لم يكن يجد له صدق في بيئته الفكرية والفنية .

ونحن لا نريد كذلك بهذا العمل أن ندعي أن مقومات هذه الرؤية قد
انطلقت في نفس الشلبي من العدم وصارت بذلك تميزه عن غيره ، فدون

-
- (٤٩) قصيدة : شعري . جوان ١٩٢٥ .
(٥٠) قصيدة : شكوى ضائعة . اوت ١٩٢٤ .
(٥١) قصيدة : السهرة . جويليت ١٩٢٢ .

شكر تكونت له هذه الرؤية من الوجود والوجود عبر تجربته الخاصة في الحياة ونتيجة تأثره ببعض مطالعته الشعرية من المعرى الى جبران الى لامرئين . ولكن على ذلك لا يمكن القول ان تجربته في حيوانه صورة من تجربة غيره ، فقد صبغ الشابي مختلف العناصر المؤثرة في تكوين شخصيته ليطوعها الى ابراز شخصيته الفنية فكان الانزياح والتغرد .

لقد تمكن الشابي في نظرنا نتيجة هذه التجربة الغدة من ترويض الكتابة فخرجت على يده من مدار الألم والشقاء الى مدار السعادة والانتشاء ، ووجد فيها وطنه المفقود الذي صار يلفه وتحول الى جنته لضائعة متحديا تضاحك الدنيا فكأبته كشفت له بحجاب الكون وسره المطن بسحره :

مهما تضاحكت الدنيا فاني ابدا كئيب (٥٢) . . .

السطار

محمد شكرى — المغرب

سيرة ذاتية — روائية

(من عام ١٩٥٦ الى)

(فصل من رواية)

(الجزء الثانى « من الخبز الجالى »)

- ١ -

زهرة بدون رائحة

قدام المحللة ، التى نزلت منها ، اقترب منى طبل متسخ ، حافى القدمين ، فى حوالى العاشرة من عمره .

— الفندق ، اتريد فندقا ؟

— سوق الكبيبات ، أين سوق الكبيبات ؟

— أهيضى .

تصرنا مخذل الكبيبات . ينتظر الى والى حقيبتى البالية . اراد حملها . اعطيته خمسة سنتيمات لسيبانية . .

تشكلرنا وانصرف .

السوق عابر يباعى المواد الغذائية والياب المستعملة والجديدة فى الدكاكين وعلى أرض ساحة السوق . هناك الجالسون والمتجولون . الشمس تغرب . اصوات الانذاعات العربية تسمع فى الدكاكين . تمشيت فى السوق بضع دقائق . سالت بائع ثياب بلالية من متهى المى عبد الله .

أشار إليه بحركة سريعة ولا مبالية ومضى ينادى في المزاد الطنى بلان
الملابس التي يحمل بعضها على كتفه وأخرى في يديه . يسار مخضل
المتهى حاجز خشبي معروضة عليه مأكولات : سمك وفلفل مطيان ، بيض
مسلق وركام خبز أسود . الذباب ينط على الكل . قرب الوجاق طاولة
كبيرة ، يجلس حولها أشخاص يلعبون الورق ، آخرون حول طاولات
أصفر ، أكثرتهم يخذون الكيف . البؤس باد على سحناتهم وثيابهم .
انتبه بعضهم إلى . جلست ، في ركن ، إلى طاولة صغيرة ، قذرة .
طلبت من الوجاقى شيئا أخضر بالنعنع . فكرت أنه السى عيد الله . كهل
جالس قرى يبيع الكيف . فكرنى بمفيدة في قهوة السى موح . اشترت
منه لفة . عمر لى « شقنا » (١) من « مطوية » (٢) كلما طلبت منه
« السيسى » (٣) يده لى عمرا بكينه ثم ارداه له عمرا بكينى . يخذنه او
يعطيه لأحد الجالسين قربه . (٤) جالسى بالشاى . سألته عن مولودى
صديق حسن الزيلاشى .

— لم يجرى الى هنا طوال ثلاثة أيام .

في الليل غلبنى الكيف والجوع والغربة . شريت من كؤوس شاي
بعضهم وشربوا من كلسى . أحسست بالآفة بينهم . حدثتهم عن تطوان
وطنجة ووهران ، وحدثونى عن المرائش . قال أحدهم :

— طنجة ، من لا يزورها يبكيها ، ومن يغادرها يبكيه .

— انها تحبة كبيرة وعزيقة تهزم كل من يعيشها .

تكاسلت في الخروج لأتشمع عما أكله . صورة الذباب ، الذى رأيت
منجلا حذقت وأخفتى الآن ، تغثينى كلما فكرت في أن أطلب شيئا منها . هذا
لا يحدث لى في الغالب . ربما هو التخدير الذى أفسر به جعلنى الآن

(١) الشدق يشبه ككتاب الخياط في حجبته وشكله تقريبا موحسا ذا نموتين ، أو قبح
القشرة المتصقة حول أسفل شرة شجرة السنديان ويصنع من الفخار ، وفي حالة نادرة من
الألومنيوم .

(٢) المطوى هو مخلطة صغيرة مستطيلة أو مربعة مصنوعة من جلد المامز أو غيره ،
تلف مرتين أو ثلاثا وينتهى طرفها الذى تلف به بغيظ لشدها . وهناك أيضا « النبولة »
التقليدية وهى مثانة الكيش أو المجل ، وكلتاها تستعمل لحفظ مسحوق الكيف .

(٣) السيسى هو قضيب الكيف ، يصنع مادة من الخشب ، لكن هناك من المورسين من
يصنعه من الفضة أو الذهب وهذا نادر .

(٤) هذه مادة معروفة بين مخضى الكيف في المعامى الشعبية ، وهم أيضا يتبادلون
الرششات من كؤوس بعضهم البعض دليل الألفة والتضامن .

أترف من هذا الطعام العارى . أتمبنى المقهى والوجوه التى عقدت حيويتها .
التملس يعلبنى أغصن عيني وأفتحها بترأخ . يبدو لى شاحبا كل ما أراه .
ذهب أكثر من كان فى المقهى . المقاعد والطاولات فقتت وجودها . القيت
نظرة على الحجرات الثلاث المقفلة . الحجرة التى تبالتى دخل وخرج
منها اشخاص بالأسون منذ أن دخلت المقهى . الأخرين ظلنا مقلتين .
بان لى أن « الحصر » هو كل غراش تلك التى فتح بابها . فكرت فى أن
أسأل السى عبدالله عن ثمن النوم فى إحدى هذه الحجرات الجبائية . لكن لا ،
اذ يجب أن أوفر . لا أعرف ما ينتظرنى فى هذه المدينة . قد تكون قبة
أخرى . ريت على كفى صاحب المقهى وأنا غاف :

— سنقل .

ثلاثة اشخاص يحضون الكيف حول طاولة اللعب . رجسوت السى
عبد الله أن يترك لى عنده حقيبتى حتى الغد . طلب منى أن أكشف له عما
فيها : صورتان شخصيتان كبيرتان مؤطرتان ، سروال وقميصان وزوج
جوارب .

هبت فى طرقات المدينة . لا أثر للحراس من رجال الأمن أو حراس
متاجر الأحياء والسيارات كما هو فى طنجة . أنه منتصف الليل أو أكثر .
تأثها أمشى دون خوف . طقس معتدل وليلة قبراء . وصلت منزلها يطل
على البحر . أضواء صغيرة تلمع فى البحر . فكرت فى الصيد ليلا فى طنجة :
« رأس المنار » ، « ملاباطا » ، « مغاور هرقل » ، « سيدى تنقوش » ،
« المريسة » و « مرقالة » . المكان خال . أنا هنا . هذا كل شيء . القمر
ينحجب ثم يبرز . قطفت زهرة بيضاء من حديقة المنزل . شمتها . لم
يستيقظ فى « أى » أحساس . زهور جبيلة . شيء لا يفوح منه شيء .
جمال سلب . ربما هذا ما يبقها زهرة هنا حتى تقبل أو تتلف عبثا
وتداس . لا شيء عندى أخشى ضياعه فى هذه الليلة . أنتى مثل هذه
الزهرة التى أصبحت الآن بين أصابعى . سلم هنا أو فى أى مكان فى هذه
المدينة . هواء البحر يخفف نطسى .

عنت الى الكبيبات . تفرصت تحت سقيفه أحد أقواس الساحة .
وضعت راسى مشبكاً فزاعى حول راسى وربكتى . طيلة يقتلنى
لا عابر أسمع خطواته فى الساحة . لا خاطرة أستطيع استماعتها . حتى
أجبل الانتقام ، التى أحبها ، تخطر ، ثم تنفلت . ذهنى خاو كما لو أنه
مضول : كئى لم أختزن أية فكرة مسممة . صداد خفيف فى راسى
وطنين . يخيل الى أنى أسمع نبضات قلبى . ربما بسبب الكيف وفراغ
معدنى .

استيقظت باكرا . امتلاء مثاقني يؤلني وشيئني منتصب بالاملاء
النبولي . حركة الناس تدب في الساحة . اشترت من ساحة اسبانيا بسيطة
من التشروس (عجين مقلى يصنعه الاسبانيون . (CHURRUS) .
في مرحاض المقهى تصاعد يولي الى فوق مثل نافورة حتى تبللت . تناولت
قهوة بالحليب في مقهى اسباني يرتاده المسافرون . مقهى السي عبد الله لم
يفتح بعد .

ركبت الحافلة الفاخرة الى الحى الجديد بحثا عن مدرسة المعتمد بن
عبد . حى كليطو . هكذا سمعت الناس يسوونه فيها بعد . حى « ملء »
بنبات الصبار والخباز والازيل والاراضى البور . مسلكه اكواخ من تصدير
وطوب وأهله بقويون . سحفتهم كالحة مثل اسمالهم . اطفالهم يتغوطون
ويبولون على مقربة من اكواخهم . اجلني حارس المدرسة الذى سلكته عن
مقابلة المدير :

— لماذا تريد مقابلته ؟

— أحمل اليه رسالة .

— هاتها .

— انا مرسل لتسليمها له في يده .

نظر الى كبن امين فيها تعودته ثم مضى ليستشير المدير او يعصود
كاذبا على . عاد وادخلني عند المدير . سلبت للبشير رسالة التوصية .
ظرفها كان قد اندمك في جيبي . طلب مني ان اجلس وراح يقرأها . ييقسم .
ماذا يبسمه ؟ فيكون حسن قد حذعني وسخر مني ؟ وضع الرسالة فوق
اضلابة مكتبه وسألني :

— من اين انت ؟

— من الريف .

— وابواك اين يسكنان ؟

— امي تسكن في تطوان وانا جئت الى طنجة لكي ادبر عيشي .

— وابوك ؟

— مات . (ابي سيموت في صيف ١٩٦٩ ، بعد ٢٢ سنة من هذا

التاريخ .)

— وماذا كنت تعمل في طنجة ؟

معلمو التحقيق يبدأ .

— أعمل كل شيء .

— كيف أنك تعمل كل شيء ؟

— أحترف أى عمل أجده .

— هل سبق لك أن دخلت المدرسة ؟

لهجته جبليّة .

— أبدا .

لقد وقعت في فخ . الدم يتدفق الى راسي بعنف . حسن لم يحدثنى
من هذا التحقيق : أنك ستسلم الرسالة الى المدير وسيقبلك في مدرسته .
هذا ما قلته لى . جيبينى يمرق . قطرات بلرودة أحصها تتخرج من أبطنى .

— آسف . لا أستطيع قبولك في هذه المدرسة . من الأحسن أن
تعود الى طنجة . هناك يمكنك أن تكسب عيشك كما كنت تفعل .

— لكى أفضل أن أدرس . لقد كرهت ما كنت أعمله في طنجة .

شبك يديه فوق مكتبه . تلمل رسالة التوصية ثم رفع رأسه :

— كم عمرك ؟

— عشرون .

— هل تعرف ما فعله حسن هنا في العرائش منذ أيام ؟

— لا .

— لقد وجدوه يشرّب الخمر في المسجد مع صديق له ويفعلان شيئا
آخر هيبعا جدا . (تلها يا سليل الكفار والمتافقين لقد كنا يتناكحان .)
من أجل هذا طردوه من المعهد . (نعم ، يا رأس الجبل ، طردوه من رحمة
الله .)

حسن غرر بى إذن . أحبته بلهجة من يدافع عن تهمة وجهت اليه :

— أنا لست مثله . (ابتسم) . لا أعرف أنه فعل هذا . إن ما فعله
حرام . في طنجة قال لى : « أنا ذاهب الى تطوان ثم سأعود الى العرائش . »

— آسف . أن القسم الذى تستحقه يدرس فيه أطفال صغار وأنت
لك لحيّة .

(نعم ، ولى لحية أخرى فى أسفل بطنى .) لمست وجهى بظفائىة .
لم أطلقه منذ أيام .

— سأحاول أن اتعلم جيدا فى الترب وقت .

(إن الأتباء لم يكونوا فى حاجة الى من يطعمهم . كل شىء ينزل عليهم
جاهزا . أما نحن فينبى أن نتعلم من بعضنا البعض مثل القروء .)

قال يهتود :

— آسف .

من الجرس . من خلال نافذة المكتب ارى فى الساحة التلاميذ
يتسابقون على المراحىض والصنابير ويتدافعون . تخيلتى بينهم ، لكن
وحيدا دون أن اسم رائحة مرقهم .

دخل شخص حليلا كتبا . طلب منه المدير أن يصحبنى معه ليتخبنى
فى الحساب . أن وقت الدبونة البشرية جاء . تبعته الى حجرة درس
شاعرة . أعطائى طبشورة وأملى على أرقلا . لا أعرف أن كنت قد
اصبت فى كتابتها . أكيدا أخطأت عندما أملى على أرقلا ثم أخرى أضعها
تحتها بالترتيب طالبا منى أن أجمعها ثم أرقلا أخرى فى نفس الوضع أن
أطرحها من فوقها . لم يسبق لى أن تمت بهذه العملية الا فى ذهنى . ثم
أملى على أصفارا . وما أصعب وضع الأصفار فى الوسط .

عدنا الى المكتب . لم أرتج الى هذا المعلم . أن القروء تلاطف بعضها،
أما هذا فلم يفعل . شعرت أنى بذلت مجهودا كبيرا . أن أحمل خمسين
كيلو جرابا من القتل وأسير به كيلو مترا أخف على من بذل هذا المجهود
الذهنى .

وجدنا مع المدير شخصا يلبس الجلابل . سألنى بالإسبانية عن
أسى ويسقط رأسى وسنى وطنجة وما كنت أعمل فيها . أجبته لمستشرت
ملاحه :

— أين تعلمت الإسبانية ؟

— مع جيرانتا الفجر فى تطوان وطنجة .

لم يكن متجها مثل معلم الحساب . فكرت أنه ربما يدرس الإسبانية.
قد يكون المدير طلب منه أن يتخبنى شغويا . طلب منى المدير أن أرجع
فدا .

مشيت عقدا الى الخنية . سلكت طريقا غير الرئيسية المرفقة التي
جنت منها . الطريق مغبرة . قديماى تفوصلمان في ترابها الرملى . على
جانبيها سيلجات من التين الشوكى واكواخ يخرج منها اطفال حفاة ائصاف
عراة وكلاب هزيلة ودمية ودجاج يتقرب الخراء . في نهاية الطريق بئر عارية
مغطلة . دنوت منها . اطللت . هلويتها مظلمة . صمت عمقا اغرائى
بالسقوط . صمت ليقظ في نفسى كل يلس : صمتى الأبدى . التقطت حجرا
كبيرا جهدت في حمله والقينه في الهوة . سمعت دوى سقوط الحجر الكبير
في القاع الجفاف ثم صمنا وأنا مطل على الظلام ورائحة مرفرة دافئة تتصاعد
من القاع . ابتعدت عن فوهة البئر الخنزة . ظل طنين السقوط في سمى
لحظلات . تخيلتني ذاك السقوط الأصم . لست حجرا . ربما سأظل انزف
في هلوية البئر حتى أهدد والأنطع الا أموت . لست حجرا . استأنفت
سرى . صوت السقوط يجذبني اليه وأنا أقاومه حتى أنقضت شجرة
انبطحت في ظلالها .

كان شاب قد القى بنفسه على صخور ميناء طنجة حيث مفر العيش
والموت فيها . جاءت أمه من بلدية « الفحص » وذهبت الى المقبرة وقصت
حادث ابنها على الحارس .

— لا أعرف شيئا عما تحكيه . لقد دفنا كثيرا من الأموات هذه الأيام .
أذهبى الى المصلحة المسؤولة في العمالة عن تسجيل ارقام الموتى الغرياء .
أذهبى عندهم وقصى عليهم حادث موت ابنك . هناك سيقولون لك رقم
قبره .

— يا لهذا الزمان . لم يبق من ابنى الحبيب عبد الواحد سوى رقم .

كلفت امرأة بلثسة . جاءت ورفعت وجهها المكثود الى السماء وبكت
ضارعة الى الله أن يغفر لابنها أثم . تكبته حتى تعبت ثم أنصرفت عائدة
الى قريتها . تذكرت أن أمى هى ايضا امرأة بلثسة : تصلى من أجل
وتضرع الى الله أن يحفظنى من كل مكروه .

إلى أمل دنقل ..

عمر نجم

من اول ما بدأت اتعلم
كيف الكلمة لما اكتبها
ترن ف وفنى
تتشكل ملامحها بلامح امى
بيتنا المبنى بالطوب التى
وبيوت الحاره
المخنوقة ف زقاقنا الضيق
وسط شوارع يبرق فيها الاسفلت
وعيال الحارة الزاحفين حافيين
رجليهم قناعين
يتحدوا بيها كل بقايا ازاز العبارات
العاليه
المرشقق سكاكين ف تراب الحارة
طالعين مع نور الصباحية
لابسين مرايلهم ... هلاهيلهم
لافعين كياس الدمور على كتافهم
متعبيه بدال الغله كتب
ولا زعلوا ف يوم
ولا زعلوا ف يوم
ولا حسوا بغيره
وولاد البهوات كاويين البنطلونات
شايلين الشنط الناعمة
كما حياتهم
ايه يعنى ؟
لما الشنطه تكون
مصنوعة من جلد التعلب
والا من كيس خيش مطحون
مركون جار بلاص المش

ومتعبي طين
ما يهمش
الشنطة جات من فين
مادام جواها كتب

ف الليل المعبي هموم
وآهات مكتومه بقزوم
وانسين
تتولد زى جنين
القمره وتقرش أنوارها
تتلهم الحاره وصفارها
يدهشهم نوح الناي
وتلف صوانى الشاى
الفاكهة السوداء المرة
ف حلقوهم الشبعانه مرار
والمنشد وعروقه قوص
يرمى ويدوس
بالهمة تغنى يا ربالبه
بالغزة تغنى يا ربالبه
شاعر غلبان وسطيهم
بيغنى والكل غلابه
يحكيلهم
عن عنتر والوزير
ومصير
أبو زيد
تجرى النشوة فى دماهم
والان الشاعر نساهاهم
مر شقاهاهم
ويطير بيهم ويطلق
لحد الفجر ما يتشرنق
وقبل الصبح ما يتخلق
يقوموا ... يصلوا الفجر

كان بينهم قاعد وسطيهم
ليلة ابسارح

عيل طيارح
 لحوه سيارح
 يتكلم ولا شيء جنبه
 غير ضله ويس
 كلان لسه بيعلم نفسه
 ازاي بيكون الهمس
 وازاي النفس ناسى النفس
 وازاي الكلية اللي يقولها
 بيها شرايينه تحس
 من يومها والعيل هام
 ويقول ف كلام
 وكلامه ما بقاله لجام
 أيام تجرى بأيام
 دافن سره ف ضلوعه
 طليقة شموعه
 سخطه .. رفضه
 حتى دموعه
 ان سالو مرة على خده
 قبل ما يمسحها بيده
 يسألها الف سؤال وسؤال
 موال عاشقه ومتشوقه
 ليه أهل الظاهر دول فقرا ؟
 واشمعنى همالى يجوعوا ؟
 واذا كان البهوات بيبيعوا ؟
 ليه ابدأ دايما ما يبيعوا ؟
 الواد كان فيه ريحة شاعر
 والشاعر
 تعرفه من ريحته
 ما هي ريحته حته من قلبه
 قلبه يا جنذور مغروده
 ولاده شابه وولوده
 انشوده خيالها ممدوده
 وماليها حد
 منحوته ف قلب الارض
 والارض ف يوم لم بارت
 ما هزمها النجر ولا انهارت

من طينها تحلب وتجيب
أصفى حليب
من بز الطين رضعه نجيب
وصلاح وأمل
أو أي قلم
ما بيعشيق غير أهله المساكين
ما بيعرف مرة يتزوق
ويطاطى للسلطين

* * *

الآن والحين
شاي ف قلبك
يهجر جنبك
راجع للأرض الطاهرة
ويسب المدن القاهرة
سوق النحاسين
من أعلى سحب
بيشتر على كل الفقرا الأحباب
واكيد لامح بيعون قلبك
ميت عيل بينكم نفسه
قاعد سارح
بيشخبط ع الأرض بقلمه
قلبه يا جذور مغرورة
ولاده شابه وولوده
انشوده حب الالهة ممدودة
وما ليها حد
منحوتة ف قلب الأرض
والأرض ف يوم لم بارت
ما هزمها الفجر ولا انهارت
من طينها تحلب وتجيب
أصفى حليب
من بز الطين يرضعه شاعر
ما بيعشيق غير أهله المساكين
ما بيعرف مرة يتزوق
ويطاطى للسلطين

* * *

رجل الزمن الصعب

أحمد والى

منذ أدركته الشيخوخة تكاثرت عليه الأمراض ، فبعد أن فقد البصر وضعف سمعه أقعده الشلل والجاء الى أن يبول ويقضى الحاجة وهو على الفراش الذى عليه مات .

كنا نتناوب خدمته بالأيام وأنصاف الأيام ، وأنا كنت عصر كل يوم أحب أن أجلس اليه أخدمه وأسمعه ، وهو فى أيامه الأخيرة لم يك يهتم بخبر فى الدنيا الا عن الذين ماتوا ، فيحكى ذكرياته معهم وذكريات الآخرين مما تناوله الحكاة والرواة أيام كانت المدينة قرية ، لها عمدة قبل أن يكون المأمور وأيام كانت لمبة واحدة من الغاز (على اول الطريق) تنير ، ثم الكلوبات فلمبات الكهرباء .

كان يتعجب من حال الدنيا وينعى طول عمره الذى أصابه السأم ، وما تлады مكبر الصوت بسقوط نجم أحد الا وحسده ، وتمنى قرب يومه وساعته . فيها هى ذى السنوات تمر وهو على الفراش راقد ، يأكل حيث يبول ويغوط ويحكى ويسمع ما يلقط سمعه القليل .

وحيثما علا صوت مكبر المسجد القريب قال لى أسمع وخبرنى عن الذى مات . ولما عرف بكى ونهته وراح يترحم عليه ويسألنى ان كانوا قد أتوا به من هناك ؟ وهل سيدفنونه الليلة ؟ أم سوف ينتظرون للصباح ؟

رحمة الله عليه ، كان عاقلا والناس مجانين فدلوا عليه وحبسته الحكومة فى السراى وكان والله أعقل منهم ، لكنهم الكفار دلوا عليه ، وأنا أشهد له بالعقل الراجح انما الفقر يورث الكفر ، وهو لم يكن مجنوناً لكن عياله كثير وجهده قليل ، وهو لم يترك صنعة الا وجربها ، الى أن اشترى صندوق التصوير وراح أمام المركز بصور الناس ، لكنهم لما فتح الدكان الجديد الذى يصور بالكهرباء تركوه ، وهو كان يحتال على الناس وبمائلهم ليتصوروا ، ينتظر الأغراب من القرى البعيدة ، لأنهم لا يعرفونه

ولا يسمعون عن جنونه الذى رمت به اثناس لا يرحمون ولا يتركون مركبا
تسير على حال !

وحين امسك بخناقته صاحب الصورة « فلوسى او ابلى الشرطة »
خلص نفسه منه ويصق فى وجهه وقال له ان الصورة جميلة لكن هيئته
هو قبيحة ويكنيه أن أنفه الكبير كهضة خرج فى الصورة جميلا مسمسما
فما ذنبه اذا كانت السحابة مرت فغطت وجهه لحظة التصوير ؟

كان الناس يحكون ليدلوا على جنونه لكنهم كانوا هم المجانين ،
لم يعرفوا غصة الجوع وانا نفسى كنت هناك يوم حكاية الارز .

فبينما هو لا يجد القوت والمأكلية التى تصور بالماء لم يعد لها
زيائن ، احتال على الناس ونادى « الارز بخمسة قروش » وأيامها
كانت الحرب والكيلو كان يباع بعشرة ، والتم الناس من كل زقاق ودفعوا
ثمن ثلاثين وأربعين كيلو وهو تحجج بأن السيارة تحمله الآن من المضرب
وربما تكون على اول الطريق وراح يسجل الاسماء ويحصل الاموال ،
وفى اليوم التالى أعطى لمن يطلب الاربعين عشرين ... ضحك عليهم
جميعا وباع لهم بسعر السوق السوداء واندھش من جنون الناس الذين
يريدون له خراب البيت ويظلمون بسعر ما قبل الحرب .

لم يكن مجنونا ولكنهم ظلّموه فاتهموه ودلوا عليه ، فيوم جاءت
السيارة من السراى كان قد خرج من بيته وليس فيه كسرة خبز وانتظر
فتح الله ، فلما لم يفتح كسر الصندوق (بعد ان عرضه للبيع فلم يطلبه
أحد) ولعن التصوير والدنيا ، ودق على اصحاب الدكاكين يطلب سلفة
فلم يعبره أحد وقالوا مجنون لا يرد السلف والذاهب اليه تلف ، فعاد
ومعه الثومة فاذا لم يمنحه صاحب الدكان ربع الجنية السلف حطم
فتربناته وكسر بضائعهم لهذا دلوا عليه . لم يكن مجنونا ولكنه منذ
الطفولة كان شديد الذكاء ، وانا رأيته مرة يخلص نفسه من يد الشرطى
بأعجوبة عندما رآه يسرق فى المولد وأراد أن يسلمه للمركز فصفعه على
قفاه ومزق سترته وصرخ فى المولد « ياناس .. هذا الشرطى يشتم
ويسب الدين لجمال عبد الناصر » والناس كانت تحب عبد الناصر بجنون
او تخاف بجنون فاجتمعوا حول الشرطى المذعور وكادوا يقتلونه وهو
كانفار يرتعد ويطلب الغفران لكته أبى واقسم برأس المرحوم أبىه الا يتركه
الا فى المؤبد ، فكيف يعقل أن يتركه وقد سب الرئيس الذى يحمى الشعب
ويسهر عليه ؟ وكان يصنع الشرطى ويسأله باستنكار ان كان رجلا ؟

نريد الشرطى « انا مره وغلطان ، لى عيال أريد أن اربيهم فلا تخربوا بيتى » ولم يتركه الا امام المهور ، وبعد أن قبل الشرطى رأسه وحذاءه حتى عفى وقال سأسحب شكواى للرئاسة ، ومن بعدها لم يجزؤ أحد على الاحتكاك به أيام الأسواق او الموالد ، فهل كان مجنوناً؟؟ رحمة الله عليك يا سيد العاقلين . »

وبكى جدى ونهنه ولعن أب الدنيا والناس التى لم يعد فيها خير ، وأندھش كيف هان على اولاده أن يسلموه ويتركوه كل هذه السنين الطوال فى السراى دون أن يسألوا عنه رغم أنه احتال على الفقر حتى اشتدت أعوادهم وصاروا رجالا تلبس البدلات المكوية ... لكنها الدنيا التى أعطتهم ومدت أطوالهم على سرائر بجوار نساء تنسيهم الأهل ، وبكى وترحم وسأل أن كانوا سيدفنونه الليلة أم ينتظرون للصباح ؟

واقع القصة القصيرة في محافظة الغربية

محمود حنفى كساب

تمكنت — مؤخرًا — مجموعة من شباب مدينة طنطا من الانضواء تحت علم رفع باسم فرقة طنطا المسرحية ، التي نجحت في تقديم عرض جيد لمسرحية « سيرة الفتى حمدان » من تأليف سيد موسى وإخراج إبراهيم كريمة ، والتي سبق أن تقدمتها فرقة الغربية المسرحية نتاج حقبة الستينات الذهبية .. وفي نفس الوقت من هذا العام ١٩٨٤ قدمت فرقة قصر ثقافة المحلة الكبرى مسرحية « الملك هو الملك » من تأليف سعد الله ونوس وإخراج سعد الطنبجاري .. ولقد مرت سنوات طويلة ، على مدينة طنطا ، اعتقد فيها الجمهور فرقة الغربية المسرحية ، التي قدمت العديد من المسرحيات لتوفيق الحكيم وسعد الدين وهبه ، وأخرج لها كمال حسين وحسن عبد السلام ، وبزغ منها نجمها محمد أبو العنين الذي أسندت إليه بطولة مسرحية « المهاجر » لجورج شحاده ، وثريا إبراهيم ومحمد الجدى المخرج التليفزيونى المساعد ، ولم يفقد الجمهور في طنطا فرقته المسرحية فحسب بل اعتقد التجميع الأدبى المثير الذى كان قائما في أواخر الستينات تحت لافتة « نادى الثلاثاء الأدبى » وكان من رواده ومسيريهِ : عريان نصيف وعزيز المصرى حسن وعلى عبيد ومحمود شحاته وسعد الدين حسن ومحمدجلال الشبيحة وإبراهيم سعد الدين وعلى الشباسبى والسيد الجرف وصالح الصياد وعبد الحميد مطر وعبد الله أبو حسين وعشرات غيرهم كانوا على علاقة وطيدة بفيلق الأدباء في المحلة الكبرى : سعيد الكفراوي ، وجار النبى الحلو ، ومحمد فريد أبو سعده ، ورمضان جميل ، ومحمد صالح والمنسى قنديل .. وقد أغلق النادى أبوابه بعد ما داهمته أزمة — ربما كانت مفتعلة — مع السلطات مما دفع بالأدباء الى الاكتفاء بالجلوس على المقاهى أو الهجرة الى القاهرة سواء بالجسد أو بالفكر ، وران على المدينة خراب ثقافى خطير .. وأصبح مسرحها العتيق ، الذى يشابه دار الأوبرا المأسوف عليها ، مؤنلا للفئران ، وصالة لاقامة الانزاح والمؤتمرات ومكاتب للتكوين

وتحصيل رسوم استهلاك المياه ، وشبه نادى للمهندسين فى قاعاته العلوية يقتطون فيها الوقت بلعب النرد واحتساء المشروبات الساخنة والباردة والتطلع من (البلكونة) على الميدان وسماع آيات الذكر الحكيم عندما تنصب السراقات لتلقى العزاء ببيدان الجمهورية !

ولا تقف مأساة الثقافة فى طنطا عند حال المسرح والتجمعات الأدبية فقط ، وإنما تتعداه الى القائمين على أمر الثقافة نفسها بين موظفى الدولة الذين حشروا فى شقتين بشارع المتحف ، حيث تتكدس اعداد البشر والموظفين والأخصائيين والأنشطة ومكاتب مدير قصر الثقافة والمديرية ، ولا مكان للهواة من محبى الفن والثقافة ، مما جعل الأمور تستتب عندحال قبض الاعانة الاجتماعية(المرتب) فى أول كل شهر ، وافتقد قصر الثقافة قاعته الفسيحة بفعل احتلال المجلس الشعبى المحلى لها والذي اصبح مدير قصر الثقافة أحد اعضائه طبقا لقوائم الحزب الوطنى الديمقراطى .. ويعيش المسؤولون عن الثقافة عند اعتاب حلم اقامة قصر للثقافة جديد خصصت له الثقافة الجماهيرية مليوناً من الجنيهات ، ولكن الحكام الإداريون رفضوا منح الثقافة قطعة أرض لاقامة هذا البنى الموعود ، مما دفع بعض المثقفين الى التحسر على ايام زمان عندما كانت طنطا مركزاً هاماً للاشعاع الثقافى ومنطقة جذب هائلة للمثقفين والمفكرين المصريين ، ويتذكر المثقفون ، وخاصة الشباب منهم ، كيف كان محمود السعدنى وصلاح جاهين وزكريا الحجاوى وسليمان جميل يمجون الى طنطا بين الحين والحين ، وخاصة عندما ينتصب مولد السيد البدوى، ليعرضوا اشعارهم وأفكارهم وموسيقاهم على الجمهور هنا ، ويتذكر المثقفون - أيضاً - شادى عبد السلام المخرج العبقرى وحضوره مع فيلمه الفلاح الفصيح ، وصلاح أبو سيف ، وفريد الزاوى ، والتلمسانى ، وفتحى فرج ، والشيخ أمين الخولى والكتورة بنت الشاطئ، ويفتقد الجمهور تواضع وموضوعية الدكتور لويس عوض عندما تحدث الى مثقفى المدينة وكيف وضع لهم أهمية العمل بالتنوير العام ، ويتذكر الجمهور الناقد غالى شكرى والفاصل الممتاز محمد صنفى الذى اعطى مثلاً هاماً على خطورة

تواجد الموهبة والارادة لكى يكون المرء ادبيا دونها حاجة الى
اعترافات اكاديمية بحمل قصاصة من الورق تسمى شهادة ،
ويتذكر الجمهور الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرقاوى الذى
اسهب فى تبيان عبقرية الفلاح المصرى عندما ناقشه الشباب :
لماذا فلاحك فى « الارض » كان ثوريا يكافح ضد الاقطاع ،
وانقلب فى « الفلاح » الى مسطر للعرائض لكاتبنا فنقد دوره
التاريخى منذ الفلاح الفصيح فى العصر الفرعونى ؟

وعن حركة النشر ، حدث ولا حرج ، فلقد ماتت تماما كل الآمال فى
التواجد ضمن مطبوع دورى يحمل نتاج أدباء الغربية ، بعد أن يأس مصدرو
مجلة « الشرنقة » فى أن تمد لهم العون ، هذه المجلة التى قدمت عددا لابأس
به من الكتاب هم الآن يشكلون جزءا كبيرا من جيل السبعينيات .. وتصدر
الآن مجلة « الرافعى » عن مديرية الشباب والرياضة ، وصفحاتها تشي بأنها
ستكون فاعلة فى الحياة الادبية .

كانت السطور السابقة مقدمة ضرورية كى يعلم القارئ العزيز ما هى
الظروف والموانع والصعوبات والعذابات التى يعايشها الادباء فى الغربية ،
ورغم كل ذلك يبدعون ويخترقون الحصار ، وتقرأ لهم فى كبريات الصحف
والمجلات ، بله أصدر بعضهم الكتب والدواوين والمجموعات القصصية ..
واذا كان الشعر قد خفت صوته بفعل غياب الشعراء : على الشبابى وعلى
عبيد والسيد أجزف ومفرح كريم حيث يتواجدون الآن خارج البلاد ، فإن
القصة القصيرة تجد كل الحب والعون والولاء من عدد كبير من الكتاب فى
الغربية الذين اخلصوا لادانهم وارضهم ولم يغادروا المحافظة واستمروا
مشرعين اقلهم حاكين لنا عن أحلامهم وتجاربهم وعشتهم للانسان والارض
فى مصر .. أهم هؤلاء المبدعين : عريان نصيف ، محمود شحاته ، جابر النبى
الخلو ، سعد الدين حسن ، محمد جلال الشيخه ، محمد العرونى ، فوزى
سلىبى ، وفوزى أبو حجر .. الا أن عريان نصيف ومحمود شحاته قد توقفا
عن الابداع او السعى وراء النشر بفعل : الاول التفرغ السياسى ، والثانى
الاهتمام بالعمل القانونى فى القطاع العام ، ومن ثم فدراسته ستعرض لنتاج
المبدعين الباقين الذين تثبت الأيام أنهم ما يزالون على الدرب سائرين ، وأنهم
من الذين يؤمنون بأن حياة تخلو من الفن لا تستحق أن تعاش ، فضلا
عن أعمالنا لمعيار التواجد الدائم فى الاقليم ، وبالتالي فلن تشمل الدراسة
تعرضا لنتاج سعيد الكفراوى ومحمد المنسى قنديل الذين اصبحا قاهريين بحكم
التوطن والعمل ومجالهما فى دراسة مستقلة عندما يصدر لكل منهما
مجموعة قصصية .

١ - جـار النبى الحلو وصحابته الحالة

وفى اثناء تجوالى فى الاتاليم ، وكان ذلك دأبى وما يزال ، التفتت ، فى مدينة المحلة الكبرى بفتى طيب القلب بملك ملامحة مصرية أسرة ، تطفح بشرا وحبا لطيف هذا الوطن ولوعة على كل ما فيه ، وأمانى لا يحدها حد فى أن يتحرر كل انسان من ربة العوز ، وكان سلاحه الحاد هو قلبه ، ذلكم هو الاديب الشاب الشاب جـار النبى الحلو (١) ، يومها ناولنى بعضا من نتاجه القصصى المنتشور ، وقرأت قصته (هذا يوم طيب للحياة) (٢) .. وجدت عالم الطفولة متجسدا بكل ابعاده البريئة والعفوية التى تجعل من الكاتب منفردا بين أقرانه من محترفى القص ، لقد وضع يده على معين لا ينضب من الثراء اللا متناهى ، أنها عن جبر وضعية ، طفلان صغيران يعبان من الحياة عبا - بقدر ما تنيحة لهما امكاناتهما - رغم كل الفقر الذى يكف حياتهما .. جبر يعيش مع (الجدة الكسيحة التى تجلس تحت النخلة وتهتف على الحداة بغيضة اللون : على على .. على .. ويعشق الغيطان الخضراء .. ويتلوى لابه الفارقة فى الجلباب الاسود والسجينة فى الحجرة مع ابيه القعيد .. أما صفة فصوتها ناعم ، وحبوب ، هى أخت وأم ..) ويحلم الطفلان بالضفدعة التى تسكن البئر ، ويتعاهدان بالا يؤذيانهما ، ولكتهما عندما يجذبان الدلو يجدا فيه غارا ميتا فيفرا .. جبر يعيش ثلاث مآسى فضلا عن الكدح من أجل لقمة العيش ، وصفية لا تفارقه ، والضفدعة - هنا - للتعبير عن الوداعة التى هى من أهم سمات الفقراء فى رايه ، والحاداة رمز للشر المتحفز للانقضاض على الصغار ، وأبو قردان للدلالة على لصداقة التى تربط ما بين الطفل والكائنات ، أما شجرة البنسيانا التى تزدهم بها شوارع المدن الصغيرة فى الدلتا ، فتدعيهما - كورد للغذاء لدى الاطفال - يدل على أن جـار النبى مستوعب لعالم الاطفال الفقراء جيدا .

ولعل القارئ يلاحظ ذلك الجو القاتم الذى يحيط به جـار النبى الطفلين .. ولكن الا بنبت الدود وسط الطين القاتم ؟ ان القصة تعبّر صادق عن أمل خاب .. أن تشوف الطفلين الى الضفدعة ذلك المخلوق المسكين البريء ، هو تشوف الفقراء الى شىء مشروع يجعل حياتهم ويجعلها أكثر قبولا رغم المرض والفقر .. ولكن حتى ذلك الأمل وجد بدلا منه غارا ميتا ! ولكن رغم كل ذلك الا يمكن أن يصبح ذلك اليوم ملائها كى نحياء ويحياء الطفلان جبر وصفية ؟ !

وفى قصة (النهر) (٣) يقدم لنا جـار النبى صبيّا آخر اسمه أحمد تقاعد أباه العريجي الكهل عن العمل : وأصبح أحمد هو العائل الوحيد لاهه وأبيه .. كلف بنقل التراب الى حديقة الاستاذ فهى ، امك بلجام

حصانه واستأنف سيره بالكرو الا انه عندما بلغ انحناء النهر وجد
الاطفال والصبيان يلعبون في المياه ، والصيدون يضعون فخا للسمك
نتوقف وشاركهم ، وقفه كانت مخالفة للبرور مما دفع بالعسكري الى
شتمه وأمره بالسير .. واستأنف -- مرة أخرى -- سيره آملا في البرتقال
والبقشيش الذى سيأخذه من الاستاذ فهمى .

هنا -- فى هذه القصة -- يتشابه الموقف مع ذلك الموقف الذى أورد
يوسف ادريس فى إحدى قصصه (**صينية البطاطس**) لتلك الخالدة الصغيرة
التي بعثت بها سيدتها لتحضر صينية البطاطس من الفرن ، وأثناء عودتها
-- حاملة الصينية على رأسها -- شاهدت الحاوى والاطفال يتحلقون حوله،
توقفت وشاركتهم ضحكهم ومتعتهم ، ولكنها -- فجأة -- تذكرت الصينية
وسيدتها ، فتركهم وتحركت ، ولكن حركتها لم تكن تماثل حركتها فى الذهاب
كانت دقائق التقالب الخشبي مطعنة مثلها قلبها الراجف هلعا من وعيد
سيدتها .. هنا أحمد انتزع انتزعا من صباه ، فبدلا من أن يكون مكانه
وسط الصبيان الذين يلعبون ويراقبون الصيادين ، يصطحب الحصان ويجر
العربة حاملا الأتربة . والمعنى واضح ، ان الطفولة والصبا مكانهما
مراتب البراءة واللعب والدرس ، وليس الشقاء والخدمة فى البيوت !

أما قصة (**البرد .. النفاء**) فهي عن عبد التواب الصبى الفجرى
كان والده -- كذاب العجر -- من القتل المأجورين ، ولكنه فى النهاية قتل
بسكين ، وشاهد عبد التواب أباه وهو يترغ فى الدم ، ها هو يعيش مع
أخوته الأربعة فى عشة قميئة مفترشا الأرض ، وحين يتأمل البرص فى
السقف تهور بداخله المشاعر : كيف آلت الظروف أمه للعمل كخادمة
فى بيوت الموظفين الذين سكنوا العمارات العالية بجوار مخيمهم ؟ ومن
قتل أباه ؟ .. وتلح الأم العجوز عليه بأن يعمل إذ أنه الآن أصبح على
أعتاب الرجولة ولابد من ترويجه .. عبد التواب مشتاق الى ذلك (الخلاء
الواسع الرحب .. أصبح الآن لا يتسع -- حتى -- للعب العيال .. أقامت
الحكومة « مساكن جديدة » للموظفين . المساكن عالية تكساد تلامس
النجوم ، الأعشاش الواطئة بجوارها راکعة فى خشوع ، يمسك
عبد التواب عودا من التاب الطويل ، يرفعه قدر ما يستطيع ، ينظر من
أسفل لأعلى يجد المساكن عالية أيضا) .. وهو فى النهاية يستسلم ويعمل
حيالا فى محطة السكة الحديد ..

(-- جمال يا بيه .. تسمح يا بيه) ..

اتسعت خطواته كثيرا فوق الشارع المبتل ..

-- تسمح يا بيه ..

سيشتري « جاكيت قديمة » من سوق الجمعة .. وتفرح امة ..
داعبت خياله القروش .

— تسمح يا بيه .

أحس بدء شديد .. صفارة اقطار ذات نغم حلو .. والمطر
ما يزال يسقط .

في هذه القصة يتركز حلم الفقراء — الفجر في أفتقادهم لوسائل
العيش ، وعبد التواب وأخوته اضطرتهم ظروف قتل والده الى أن تعمل
أمهم خادمة ، وهذا يخالف عادات الفجر الذين تعودوا الترحال والحظ
في أى مكان .. أن العالم كله ملكهم ، وهم — أى الفجر — قطاع من
شعبنا يعانى من التشرذ بفعل أفتقادهم للجذور ، انهم ينتمون الى خيامهم
وأعشاشهم قبل كل شيء .. ونهاية عبد التواب — كحلم في المحطة —
تتواءم مع المعطيات التى تقدمها الكاتب عبر سطور قصته ، ما يزال جار
النبي الحلو يغنى لفقرائه ويحلم بأن يشبعوا !

وفي قصة (شجرة الرمان)(*) نجد حلما لصبى فقير ، حلمه يتركز
في الحصول على شجرة رمان (وتحت ظلها سوف يحكى لها عن الذى لم
يمت بدأخله ، وعن شوقه الجارف للدفء في الليالى الباردة ، ويغنى ،
ويجربى بلا توقف .. ويتقز الترع مثل فراشة ، وأن يملك هذا العالم
الواسع ويغنى ويغنى الصبيان) ، ولقد انطلق مع والده الفلاح الفقير
واشتريا شتلة الشجرة — سرقة من مشتل البية صاحب المشتل ...
والصبى يرى في تلك الشجرة الموعودة حلم الأحلام وأحلى الطواتوفرحة
البنات وأزهى الأشجار وبلون النار ، وأنها بمثابة الأخت والصديقة !

وهو هنا — أقصد جار النبي الحلو — يقدم لنا عالم الصبى الفقير
الذى يعتمل داخله التناقض ويعيه ، ففى مواجهة الصبى الأبيض (عدو
الشمس) الذى يتباهى بأن أباه يملك أرضا بها قطنا وأرزا وقمحا ولا يذكر
أن بها فلاحين يشقون ويعرقون ، نجد الصبى الفقير يتفاخر بأنه شجرة
رمان ، وهذه الشجرة ثمرها بلون النار ، وأن لديه صاحبتة (غاليه)
التى (صنعها الله على قده) . والقصة — بهذا العرض — تشكل حلم
يقظة في الأمان والرخاء والرمان رمز لذلك الشبع الذى يمكن أن يجلبه
للإنسان تدفق لونه الأحمر في جسده ومن ثم يندفع الى وجهه معبرا عن
الاكتفاء مثلها يبدو اطفال الأغنياء الذين بكاد الدم يتفجر من وجوههم بتأثير
النعمة .. ويستمر الوعى بالجدل بين داخل الصبى وأحلامه ، ويتذكر
شقاوته ومحاولاته في جرف قطار الدلتا عن قضبانها ، حتى شجرة الرمان
مسروقة ، ولكنها سرقة مشروعة لأنها من مشتل البية !

وهى — أى القصة — تمتلئ بالرموز التى تشير الى من ينتهى ويحلم الكاتب ، انه ينتهى الى ذلك القطاع العريض من شعبنا — الكادحون الذين يحلمون بحياة هائلة ظليلة فى الصيف تحت شجر الرمان وأشباهاه ودافئة فى الشتاء فوق الأفران .. ولكن الحصول على الشجرة — الرخاء لا يكون بالسرقة وان أحاطها الكاتب بدفع والد الصبى ربع جنيه للجناينى .. ولكن هل الجناينى من طبقة أخرى يحق لها أن تسرق وتبيع لرفاقها من نفس الطبقة أو من طبقة تعادلها فى المركز ؟ أن ذلك الحل يجعل قضية الكاتب فى الموقف الأضعف ، إذ من غير اللائق أو المشروع بمعنى أكثر دقة أن تأتى شجرة الرمان عن طريق السرقة .. أن معنى ذلك أن الحلم سيجهض أن آجلا أو عاجلا حالما يكتشف (البيه) صاحب المشتل سرقة مثبته .. وربما كان ذلك عجزا فى الرؤية أو ضعفا فى التخيل ، فإذا كان عجزا فى الرؤية فإن القصة لا تعدو أن تكون حلما غير مشروع لصبى ، وهذا ما يسحب البساط من تحت أقدام الطبقات الكادحة ، وان كان ضعفا فى التخيل ، فأنها — أى القصة — تصبح ترديدا لأغنية يغنيها الصغار بدون قدرة على الفعل ، وهذا يتناقض مع ما توحى به القصة التى انتهت بالغناء لتلك الشجرة الموعودة :

زهري يا شجرة الرمان

يا حلم الأحلام

أما قصة (التابع والحصان)^(١) فهى عن صبى يعيش فى الفقر ، الأب أصبح عاجزا — كسيطا ، والأم تشقى فى خدمته ، وهناك البيت الواطئ والحصان البنى المربوط الى الودد و (هدية) التى توقظ فى الصبى غريزته الجنسية ، والفزة اللاهية .. ومن خلال جوانبات الصبى تنساب رقائق الموقف المنتصب — عملاقا — فى القصة .. الشوق الى الانطلاق على ظهر حصان بنى والالتحام بالأفق غير المحدود عليه يكون المنفذ له من تلك الحياة الآسنة التى يعيشها فى كنف الحفاء والفقر المدقع والجنس المحيط بحكم ضغوط السن وعدم تمكنه من أن يكفل (لهدية) معشوقته الحلم بالزواج ، لذلك يجأ داخله بصياح حزين لا تتردد أصداءه الا داخل كهفه المظلم — رغما عنه — : (ولعلك يا هدية فى غيطان الخرة .. وعلى السواقي .. واللبل ، تبحثين عن رجل أكبر منك ومنى ... ولعلك تتحدثين عن الحفاء .. والعرس .. ولعل حضن الآخرين أنساك شوقى وحزنى) ، وهو يعيش فى دار (مدهونة بالجير الأبيض الناصع .. عليها طبعتم كف : خمس أصابع باللون الأحمر الزاهى ، ورسوم هلال ومثذنة وجمل جسمه كبير ورأسه صغير ، لم يمج أبى ، ولكنه أتى بالنقاش ذات يوم ليرسها) وهذا (الأب من كان يظن انه القوى سيصبح كسيطا ، يعتمد على يديه .. وحصانه .. حتى حصانه البنى كرهه .. ورفض

ببعضه ، ويظل مربوطا للولد الصغير حتى يموت .. حتى يموت ..) ، أما الأم فهو يحل مأساتها على كاهله : (آه يا أمي ها أنا .. وها أنت .. والشمس شاهدة على وجودك محنية في الغيطان تجمعين الحشائش .. وتطفين عيدان الملوخية .. والشمس شاهدة) ، ورفيقه الحصان البنى مثله من يعايشهم .. (ها أنت أيها الحصان أصبحت قعيدا ، على عينيك حظ الذباب ، وحوافرك قد تأكلت .. وحدواتك لم تعد طاعة ، تأكلت هي الأخرى ، ولعل واحدة منها مستعلق فوق باب لتمنع الحسد) .

وهكذا يمكن لقارئ هذه القصة الاحساس بهذا الحزن الذي يسيطر على الصبى ، والكاتب يعمد الى كشف شخصيات قصته — منذ سطورها الأولى — بذلك الطابع المأساوى الذى ينتشر عبر العديد من قصصه ، فالولد وحيد ، ومعشوقته (هدية) تبحث عن ذكر حقيقى لا يرقى هو اليه ، ومن ثم تنطلق الى الحقول والسواقي ، والأب قعيد ، حتى انه لا يتكلم في القيام بعمله الذى يرتزق منه ، والأم — رغم الشك في سلوكها — تسرح في الحقول بالبحث عن الحشائش وأعواد الملوخية ، وبرغم كل ذلك الحزن والفقر والاحساس بالدفن في الطين الا ان هناك أملا في الصبى والحصان البنى الذى سيهبط عليه — فجأة — الاحساس بالقوة ويحمل الولد على ظهره ، وينطلق ليلحق بالأفق — الأمل ، الذى — ربما لو تحقق — سيحيل الحياة الى شيء يمكن معاشته او العيش في ظلاله الوراثة .. ولعل القارئ — ايضا — يتمكن من الاقتناع بهذه الهيمات التي يهيمس بها الكاتب عبر قصته ، وهي ان حياة الفقراء ملأى بأشياء رائعة ، فقط لا يتوفر لها بعض السهولة في العيش ، فالطعام والسكن والعمل المنتظم تفتقدهم هذه الأسرة ، القوت قليل والسكن والى والطىء والعمل نادر . حتى الحصان أصبح متهاكما غير قادر على شيء ... ولكن ما هي علاقة الحصان بهذه الأسرة ؟ الأب جزاز صوف الخرفان ، افهم ان الحصان يتواجد مع أسرة لها في هذا الأمر ، ولكن هذا لم يتضح من خلال سطور القصة مما يجعل المرء يعتقد ان الكاتب قد وضعه كرمز للانطلاق المأمول لهذه الأسرة بعد أن يفك قيده من الود ، والولد من أوامر ذلك الأب الذى فرح عندما غرق ولده الثانى في النهر ، وهدية معادلة للحصان . فهي تشكل بالنسبة للولد ملاذا يلجأ اليه عندما تستبد به الوحدة والشهوة، ولكنها — كما أسلفت — لاتجد لديه سوى العرشة العاجزة ومن ثم تغادره الى حضن رجال آخرين علمهم يشبعون منهمها الى الحياة التى تفتقد لها أو تحلم بها مع الصبى !

ولعل القارئ — بعد هذا العرض المسهب للقصص — يتأكد من ان عالما له مذاق خاص ، ويشى بهوم فنان يسلك الطريق الصحيح ، يوشك ان يكتمل انطلاقا من أهداف لها مشروعيتها اجتماعيا وتاريخيا .. فمن النادر في زماننا ان يكرس كاتب معظم نتاجه القصصى لطبقة واحدة، ولكن

جار النبي أفلح في ذلك ، ربما بسبب انتباهه الطبقي ، فلما يرال جار النبي يكد من أجل أن يكفل لأسرته الصغيرة الحياة المقبولة ، ولكن الواضح أن القضية التي يكرس لها جار النبي فنه هي أمل جماهير القاع في الانتعاش من أزمتها الطاحنة ، وما اختيار الطفل أو الصبي الا اصرار منه على أنه الأمل في تحقيق ذلك الحلم الذي لم يعد مستحيلا تحقته .

٢ - سعد الدين حسن والاصرار على الميلاد

عرفت سعد الدين حسن منذ عشرين عاما تقريبا ، التقيت به شابا غضا يمسك قلعه ويشعره في وجه العالم محاولا خدشه بعنف ، ليضع علامته الأدبية (٧) ، وعندما قرنا : حسن النجار وعريان نصيف ومفرح كريم وصالح الصبياد وأنا اصدار مجلتنا « الشرقية » في السبعينيات شاركنا سعد الدين حسن كسكرتير للتحريير ومحرر بها .. وكانت قصصه مثار اهتمامنا جميعا خاصة تلك التي نشرها على صفحات « الهلال » أبان رئاسة رجاء النفاش الديناميكية لها ، و « الطليعة الأدبية العراقية » و « المساء » ، وغيرها من الصحف العربية ، وهو في قصته « زقزقة العصفائر الطليقة » (٨) يقدم لنا عملا يأخذ بأسباب جنية في التواصل مع القارئ ، وهى - أى القصة - عن عالم الكائنات من النباتات والطيور وتوضح لنا صورة متكاملة للبراءة والأمل في حياة خالية من الشرور .. وعندما تدخل الصياد في الصورة تحولت الى لوحة دامية عكست فيها البراءة التي كانت الكائنات تعيشها ، ومعنى ذلك أن سعد الدين حسن يبشر ، والكاتب حين يبشر لابد وأن يستند الى لغة تعبر عن مكونات حقيقية لدى الملقى ، وفي قصتنا يتضح أن ما يريد سعد الدين التبشير به هو أن الإنسان حين يتدخل في ثنائية الطير والنبات فمعنى ذلك أن الدمار قد حاق بعالمهم ، ويمكن لنا أن نستمرسل في توضيح بشارة سعد الدين من هذه الأقصوصة التي تطفح عذوبة ورقة وتواصل حبيما مع الأصوات والحركات التي يجيش بها عالم الطير والزهر ، حيث ارتكن القاص في قصته على مجموعة من الكلمات والصور التي تخدم الموقف في قصته ، واقترب بالتعبير عنه الى ما يمكن عده بالشعر ، كما أن أسماء الطيور المصرية أضفت على الأقصوصة روحا من التوثب والتوقع ، وأدخل الكاتب أغنية لفروز ، وهو بها يعبر عن انحيازه الى نوع من الغناء العربى يتسم بالإنسانية والرهافة ، ويخدم في نفس الوقت الإيقاع الذي اختاره لقصته :

« حط عصفور الشوك أمام الصياد الفارع الذى أمسك
بينديته الفارعة ، يشحنها بالطلقات، بينما زوجته مستغرقة
في صيد السمك . زقزق عصفور الشوك وراح يتقافز أمام
الصياد الذى ابتسم ابتسامة مريبة ثم قال لزوجته التي

اصطادت سمكة حمراء فالتفتضت تهلل في ابتهاج
وترقص ... جفف الصياد عرقه بمنديله الأبيض المشغول
بنجوم كثيرة زرقاء بينما زوجته تنتهد تعباً ، اسرع هو ورفع
ويندقيه ، طلقات سريعة متوالية مصوية ببراعة واتقان ،
ستطت بعدها العصفير كومة الدم .

ويمكن لنا تلقى القصة بمنظور آخر يعتمد على بعض المفردات التي
اوراها الكاتب مثل الصياد البارغ ويندقيه الفارغة وزوجته التي اصطادت
سمكة حمراء صغيرة ومنديله الكبير الذي يحتشد بعشرات النجوم الزرقاء ،
ومن نافلة القول أن نوضح للقارئ ماذا تعنى هذه المفردات ومكانتها في
نسج القصة ، ولكنى انحاز الى التوضيح الاساسى الذى يجب القراءة
الثانية لانه بالفعل عندما يتدخل الكبار سواء كانوا صيادين وطنين أم
امبرياليين معادين لحركة الشعوب في ثنائية الطير والنبات وغيرها من
المخلوقات المشوقة الى عصر يعم فيه الخير والهناء يحل الدمار مثلما حل في
فيتنام ولبنان والخليج وأمريكا اللاتينية .

وفي قصة (الموت في الظهرة) يدخلنا سعد الدين حسن — عنوة
— في عالم يحتشد لحد الفيض ببوت له فدان مختلف ، موت من أجل
الانتقام من أسر الفقر المزرى الذى لحق بأفراد هذا الوطن ، ولست
أعنى بالفقر المزرى ذلك الفقر الذى يقتصر على الفقر أو العوز المادى ،
فهذا الفقر ربما تجاوزناه بسبب جراحة بضعة الملايين من المصريين وشجاعته
في اقتحام الهجرة ، وترك الوطن الى الاوطان الأخرى لجلب العملة الصعبة ،
وانما أعنى الفقر بمعناه الأشمل الذى يحيل الانسان الى شيء لم نعهده من
قبل في المصريين ، فقر لحد الموت ، الموت بطقوس غريبة تختلف عن طقوس
الأجداد الذين أملوا في الخلود جسداً وروحاً ، طقس الموت المتمثل في صراخ
البشر ، والهديل المكتوم للحمام رمز السلام ، ثم الهديل المسموع عندما تصيح
الجثة قاب قوسين أو أدنى من الولوج في القبر ، وعطائل مسعد الدين في
أقصوصته الأولى — حيث تتكون قصته من عدد من الأقاصيص — (حابتان)
صراخ الأملة التكلى بهديل الحمام ، وهو يميز بين نوعين من الهديل : الهديل
المكتوم الذى يصل الى حد الكبد ، والهديل المسموع الذى يشكل لحنا جنائزياً
على ذلك الراحل منذ زمن ، فهو قد توجه الى العراق ومنه جاء جثة ..
وعندما يقرر الكاتب أن الميت قد وصل لتوه من العراق بفجعنا ، ويلفت
نظرنا بسكاكينه — كلماته الى فقرنا الذى دفعنا الى مغادرة الوطن والعودة
جنثاً هامدة أو جنثاً سائرة ، يستوى الأمر ، لأن رحيل الأحياء عن
المحروسة يتم بشكل عشوائى ، ويختلف وراءه تكللى فى العالمين الانسى
والطيرى .. وفى الاقصوصة الثانية (النهر) ينتصب موت جديد بطقس
مختلف ، الطقوس هذه المرة كانت اسئلة للنهر الخائن الذى ابتلع وحيد

الآب ، ولكن لمالفا وصم الكاتب النهر بالخيانة ؟ ألم يكن الأجر وصينا نحن بخيانة النهر ، ولماذا رد النهر بانه أبطل الولد لأنه ينس انه في كل شيء ؟ ان ذلك غير جائز طالما كانت مياه النهر طاهرة وتغنى له الصبايا ، واتسم الرجال الا تدينس بماءه جيفة ولا تهر فيه المراكب !

وفي الاقصومة الثالثة (فرس النبی يهرب من الاصابع) نجدوه يتيه بمشق الوطن ، هذا المعشوق الابدى وجعنا على تراه وشربنا ماءه ، وتغذينا بالحزانه ، وأملنا في صلاحه ، ولأنه — هو — مطارد بعيون المراقبين فلم يتمكن من تلقى اجابات صمت الوطن الابدى الغامض، وفي غمرة انفعاله وجد فرس النبی بين يديه ميتة ، كان يتأهب لاطلاق سراحها ، ولكن الوجد وقسوة المعشق جعلاه لا يلتفت الى ان روح الفرس قد ازهقت .. وكما ان روح فرس النبی ازحق روح كوثر الأرملة الحسنة التي مات عنها زوجها الراحل الى الخليج ، والتي لم تجد لاحتلامها مكانا مع الزوج الغائب فاستسلمت للمحرومين المقتولين القتل ، وتمثل اغتيالها في حلم بحب جديد مع صاحبنا ، وقبل ان يرتبطا كزوج وزوجة كان الداء قد استشرى وماتت .. ان عشقه لعنة لكل من يستظل بظله ، فمن كثرة عشقه ازحق روح فرس النبی ، وترك الداء يستشري في جسد كوثر وقتع — وهو يتفرج عليها — بالنوح على نفسه وجسده المستمر النحول !

وفي الاقصومة الخامسة (حلم ريفي) نواجه ببوب قاس ثم بعد معركة فائز فيها الفارس الوسيم المتجهم ، الذي اختطف الأميرة على حصانه المجنح، على الأمير الأعزل .. والموت هنا تم برفعة هائلة أرفقه من فوق التل مصطحبا حصانه الابيض ، ولعله تأكد الآن ، وهو يهوى مبتلما الرفسة في ابعائه ، ان الحفاظ على الأميرة وای أميرة لابد وان يحتشد له مثلها احتشد الأمير الوسيم وخطف الأميرة وطار بها على حصانه المجنح وتحت حماية السيف والذهب .

وفي المقطع — الاقصومة السادسة التي تشكل الخاتمة للقصة ككل، يتضح لنا كم هو مهموم ذلك الرجل ، مهموم بهفا الوجه الكبير الذي يواجه صباح مساء ويحس بتأثته التي تنشئ بها يعتدل داخل الجسد — الأرض ، ويبرز للقرارىء هذا التوحد المثير بين الرجل والوجه الكبير الجليل والذي يصل الى اقصاه باتخاذ القرار : ان يوقف نزيهه الشخصى ويستعج لدخول القاهرة عليه يطلع الآخرين على السر ومن ثم يشاركوه هذا التوحد الواجب العيش فيه من أجل الا تشيح السيدة بوجهها عنهم جبيلا .

ورغم ان الاقصيص الستتد شرت تحت عنوان قصة الا اتى فضلت قراعتها كاقصيص وذلك لان كل مقطع — اقصومة تميز بموقف مستقل

وأن جمع بين الأتلاصيص الموت ، ولعل ذلك هو ما دفع مجلة ابداع الى نشرها ضمن باب تجارب .. وربما شاركتى القارئ في الاحساس بأن سعد الدين حسن تمكن — بفحولة ملحوظة — من جذبنا ناحية طوقسه الجديدة للموت المصرى القائم الآن ، فهو موت محاط بصراخ عبثى معدوم الحيلة من الانسان والطير الذى يهدل ، وهو موت لا يملك سوى اسئلة لائمه عاجزة وربما مبهدةشة بسبب خيانة مفترضة لنهر ابتلع صبيبا او شابا تعود ان يدس انفه في كل شىء، وهو موت يتم نتيجة لحب عاصف من الرجل لغرس النبى التى كان ينوى اطلاقها، ومحاط — اى الموت — برفيف ابو دقيق ونعيق الضفادع بدلا من الصراخ وموكب جنازى انسى ، لقد قتلت فرس النبى تلك المخلوقة الضعيفة التى طالما ارهقتها عدوا وامسالكها وقتلا في احيان كثيرة رغم تحذير الامهات لنا — في طفولتنا — من انها فرس النبى ! .. وهو موت مضمخ بالوحدة التى تنشأ من فقدان المائل الوحيد والدخول — قسرا — في عالم الدعارة بسبب الجوع وفقدان الحب ، وعندما كاد الحب يصبح مشروعا حدث الموت بالمرض الخبيث ، وهو موت خاص ثم بعد مقاومة يائسة من امير لا يملك سوى التمنى ومن ثم كانت هزيمته وموته برفسة جبارة ، وقد احبط موته بفرسين احدهما ابيض والاخر اشهب مجنح ، واردة مسلوية ، ومن ثم استحق الموت ، ويختم سعد الدين حسن موته المختلف بإيراد تنويعات مثيرة تعبر عن توجع النهر وواد السنابل ، ومعاتاة الاشجار لمخاض الاثمار وتمزق الطيور والمرضى التى تميد والسيدة التى تنزف وتموت!

وربما — ايضا — اختلف معى من يقرأ هذه الاتلاصيص — القصة في تعدد المواقف داخلها بتعدد المقاطع — الاتلاصيص معتمدا على أن القصة نشرت تحت عنوان « قصة » ومن ثم فهى موقف واحد ، ولكى ارى أن هناك موقفا مميزا في المقطع الاول وهو هذه الحيرة بعد فقدان « ابو العيال » ، وموقف مميز في المقطع الثانى وهو الدهشة من ذلك النهر الخئون الذى اختطف الابن المطهف لمعرفة كنه كل شىء ، ومقصف القتل لمخلوق برىء هو رمز الخضرة والنماء في أرضنا ، وموقف الانصياع بضيايح الحلم بالرغافة مع الزوج الغائب في ديبى الذى فقد ، وموقف الفارس الاعزل المقتال برفسة ، وموقف المثقف الذى قرر أن يتنازل عن آلامه ونزيفه وينطأ الى القاهرة .. ومن ثم فإن كل مقطع يشكل بحد ذاته اقصوصة كاملة لها استقلالها ، ويمكن تلقيها دون انتظار لقراءة المقطع الذى يليه او الذى يسبقه ، ولو تأملنا الاقصوصة — المقطع الرابع (كوثر) لتبين لنا وجهة ما نراه في هذا الصدد ، فالكاتب يخبرنا أن ثلاثين عاما قد مرت على متعكنا ولم يحقق شيئا ، وصاحب المقهى المجاور يزداد سمه وغنى ، وصاحبنا يزداد نحولا — فقرا وكوثر الجيليلة المنكسرة فقدت زوجها المسافر الى الخليج ، وبسبب ذلك افترستها الوحدة والعوز

فأصبحت مبالغة للمحرومين ، وصاحبنا أحبها ، وعندما انتوى زواجها كان الداء قد انتشر داخلها وقتلها .. ليست كل هذه الكلمات كافية لتصبح قصة قصيرة ، وإن الكاتب ربما لم يجد حاجة إلى الإفصاح أو الاسترسال في الكتابة أكثر من ذلك للتعبير عن ذلك الموقف !

ولا بد — ونحن نقرا هذه الأقاصيص — أن نلقت إلى هوم أخرى تضيئتها ، فالكاتب يقدم لنا أشخاصا أقاصيصه مخططة هومها بهوم الوطن ، ومن ثم فلا يعقل أن تمر كلمات العودة من العراق ، والسفر إلى دبي ، والنهر الذي لن تمر فيه المراكب ، والطائرات التي تبيض جوار الخبار، واستقال ببجين وجاء شامير، ووجأة هبط غرس أشهب من الغرب، وعلى يمينه شجن وعلى شماله قلق، وتحت تراب يمور، وفوقه غيم ثابت.. كل هذه التماثيل تصد بها التأكيد على أن الهم العالم مختلط أشد الاختلاط بالهم الخاص ، وأن شخصيات الأقاصيص تمنى التفجع على المستوى الشخصي ، في نفس الوقت يشاركها الوطن بتفجع عام عبر عنه الكاتب قاصدا بأن التفجع العالم وجد له صدق في تفجع شخصه ومن ثم موتهم وإقامة طقوسهم الخاصة المختلفة باختلاف زمننا وموطننا .

ولا شك أن القارئ سيلاحظ — دون كبير عناء — الاستخدامات المثيرة للغة عند سعد الدين حسن ، وأقصد بذلك استخدامه للغة الشعرية للتعبير عن مكونات نثرية أن جاز التعبير ، وسنلاحظ البساطة الشديدة في الكتابة والتعبير عن أحوالها في المقطع — المتصورة السادسة عندما نقرا : (أشهد حوار الحقول مع الندى . كنت أسمع أينما يصاعد ، يصاعد بحجم المدي) و (السنايل تنفرط بغير درس. النهر يجري بغير دفع. الطيور تفرد بغير تطبيق ، لا شجار تتمايل بغير ربح) أو (أنا قوس شارد من أمه إلى صخرين : صدر خائني ، وصدر يشيح عني . هارب من قلبين : قلب لي ، ، وقلب على) .. كما بذل الكاتب جهدا ملحوظا في الاستغناء عن الزوائد اللقمية ، واقتصر في اللغة إلى أقصى حد ، وأظهر انحيازه — ككاتب — لهوم الوطن والمواطن ، وبنت كلماته كمدى تقطع في أجسادنا ، وتحولت حرونها إلى سنان مشحونة تسيل منا الدماء تفرش الأرض باتساع مصر بكلها .

٣ — محمد جلال الشیخة وقصصه القصيرة جدا

في نادي الثلاثاء الأدبي التقيت بمحمد جلال محمد — وأفضل استعمال للقب بدلا من اسم الجد — ولفت نظري بعنفوانه الفنى الذى كانت تبدو إماراته على قصصه التى كان يقرأ بعضها على رواد النادي الذى أغلق أبوابه — بعد موت الزعيم جمال عبد الناصر — لأسباب لا دخل للفن أو

الثقافة فيها ، وظل اسم محمد جلال (١٠) عالقة بذهنى ، أرقب تطوراته الحياتية والفنية .. وانقطع ما بيننا وقتا ليس بالقصير بسبب تصاريف الاقدار وفتانيت الحياة ، وانصراف معظمنا الى البحث عن سكة مستقلة يعمل فيها اداته التى يجدها ، او ينى بارتباطاته العائلية، او ينحت الصخر ليجد طريقا الى القارىء ، سواء باصدار الكتب على حسابه ، او الهجرة الى شبه الجزيرة العربية عله يجد فى جنوبها او وسطها او على سواحلها املا يقوى من صلابته فى مواجهة احواله المعيشية ، ومن ثم يتفرغ لموهبته التى تقض مضجعة طيلة الوقت ، وتذكره بأنه لا حياة بدون فن او فكر !

والثقت بمحمد جلال اخيرا ، وعندما سألته عن آخر عبارة ، دفع الى بعدد من القصص منشورة له ، وعكفت عليها بضع ليال .. واحسست واننا اقرا القصص اثنى كنت محقا فى اهتمامى بهذا الشاب ، وان الشاب الذى التقت به فى اواخر الستينيات عفن الا هاب قد اصبح كهلا فى الثمانينات ، توارقه الغربة والوحدة ، ويستبد به حلم التواصل مع الآخرين عن طريق الكلمة - الحربة التى تنغرس فى الصدر معلنة ان هناك فنا ينبغى الاحتفاء به لانه مغاير لما هو متفق عليه فى سبل الحياة الادبية والثقافية فى القاهرة التى يكرس بعض من فرسانها انفسهم للبحث عن خزان بترولية تزودهم بالدراهم والدنانير تقيمهم العوز فى مواجهة قسوة الظروف الاقتصادية والمعبت بأسس الثقافة المصرية التى كادت تضيق ملامحها فى السنوات الاخيرة بفعل افتقاد الخط الواضح لمسيرتها ، وانفراط عقد جيل الستينيات .. واحسست بتغير مذهب فى كتابات محمد جلال الشيخة ، ها هو يقدم قصصا جديدة تفرغها الحجم والاسلوب معارفية المحتوى ، ها هو يشرع رمحه المسنون فى وجوهنا ، ويدعونا الى منازلته فى اصعب ميدان للابداع وهو فن القصة القصيرة جدا او بتغير ادق القصة البرقية الملفتة للبصر والبصيرة ، وهو فى منازلته لنا يؤكد انه ابن لعصر جديد فى القطر المصرى ..

فى قصة (سلام) (١١) التى نشرها فى خمسن واربعون كلمة نصها كالآتى :

(ازيز ذبابه - بقايا طعام (فى) طبق - رجل يرتدى فائلة حمالات - امرأة ترتدى قميص نوم - عقب سبجارة (فى) طقطوقة - سرير مرتب(فى) عناية - قطرات ماء تتساقط : نقطة - ساعة حائط تدق : تك . تك - اسطوانة تدور (فى) حلقات :

- احبك .
- احبك .

لوحة : قارب بشرع - وموجة لا - تصل - ابدا .

هنا يوجد اثنتى عشر شرطة ، وحرف الجر فى موجود اربع مرات داخل اقواس ، وكلبة نقطة مكررة مرتين ، وكلبة تك مرتين .. وكلبة احبك مرتين .. ولا شك ان القارئ سيلحظ بسهولة مدى دقة الكاتب فى التعبير عن موقف فعل الحب، ولكن كلمة فى تعبر عن الشوق الى الامتلاء بالحب والطعام وبالأمن والراحة ، فهناك طعام باقى (فى) طبق ، وسجارة منتهية (فى) مقلطوقة ، وسرير مرتب (فى) عناية ، واسطوانة تدور (فى) حلقات وفى مقابل فعل الحب ، هناك لوحة لقارب بشرى وموجة لا تصل ابدا .. والكاتب يعبر — بذلك — عن ان فعل الحب وحده لا يكفى لكى يصل الانسان به الى بر امنياته فى الحب والمأوى والطعام والأمن والطمانينة وقد حقق محمد جلال ببريقته القصصية هذه أمرا هاما ينبغى ان ننتبه اليه، لقد حقق فى سرعة واقتضاب مهمة قنص لقطعة سريعة مؤثمة مع الزمان والمكان ، ونجح فى ايجاد التقابل الملائم لفعل الحب الهائم مثل الموجة التى لا تصل ابدا .

وفى قصتين احدهما بعنوان (خير كاذب) والثانية (وجه فى المرآة) نشرهما فى مايو ١٩٨٢ (١٢) ، تخبره زوجته — فى قصة خير كاذب — بأنها ظالم ، ولأنه مهموم وفنان قبل كل شيء تعجب ان يكون له امتداد وهو يحس بالموت يكفنه من كل جانب ، والأشياء من حوله سريالية التكوين ، وعندما يسأله زميله عن مدى حبه لزوجته لم يتمكن من اجابته لأنه لم يذق له طعاما على أمه او ابيه او زوجته .. وتخبره زوجته بعد ذلك فى ورقة ، مكتوبة ، وبها تصل القصة الى ذروة نضجها ، وتؤكد حساسية الكاتب ووعيه الشديد بمسئولية الفنان تجاه عمله الفنى فيورد النص المكتوب الذى كتبه زوجته — أحيانا — عندما نعود ونجد المنزل خاليا :

(زوجى الحبيب :

انا عند ما

كنت عند الطبيب (اليوم)

أخبرنى ان الحمل : (كاذب)

مطهش يا حبيبى

الجايات أكثر من الراحات

المشاء فى التلبية

سأبيت عند ما

تصبح على خير) .

لقد صدقته هذه القصيدة بطلها صديقه الخير الشهيى بالحمل ..
الآن تأكد من عمق حيلاته ، لقد تركته زوجته وذهبت عند والدتها ..
وحملته بصروفات طبيب أخبرها بأن الحمل كاذب ، لأن الصدمة عنيفة
كانت كلمتى (مطهش يا حبيبى) ووعد بأن من الممكن استمرار وجوده فى
حمل آخر حقيقى .. ولأن البرودة والوحدة سيفترسانه فلقد تركت له
المشاء فى النيلية ، وإمنا فى الوحدة التى ستفرض عليه ، قررت
المبيت عند والدتها على وعد بلقاء فى اليوم التالى . وكان الحمل أن يبكى
بشدة ، ولكن ذلك كان فى نطاق نفوذ التمنى !

ولعل القارئ يلاحظ مدى الخبث الشديد الذى تعامل به محمد جلال
مع قارئه عندما أورد مكتوب زوجته على صورة القصيدة ، لقد شحن
القارئ بجو مثير مشبع بالموت والضوضاء والاحتباس خلف الملفات ورائحة
الفناء وتناقضات المدينة الكبيرة التى تبدو سريالية فى كثير من أرجائها ،
ثم يجىء الموقف مركزا فى بضع كلمات من زوجته أسلمته الى النهاية ،
وهى رغبته الشديدة فى الإصلاح عن جوانبائه المكبوتة بالبكاء .. لقد
عبر بصديق عن أزمة حقيقية يعيشها انسان فى مدينة كبيرة مزحمة ،
انسان يشنق الى أن يكون له امتداد حتى رغم احساسه بأنه ميت .

أما قصة (وجه فى المرأة) فتقدم شخصية غارقة حتى أذنيها فى
عشق الجمال والرفقة والمستقبل الملىء بالأشجار والطيور والطعام الساخن
والفراش الدافئ وملبس العطر ومقدم السهرة ، ولكن الزمن يصاديه
ويقترحه الشيب والمطر الذى يشى بحزن قادم ، ولأن الحزن قادم فقد
ضاع الضوء من المصباح والشمس ، وخلق المصباح من الزيت وأيضا
فقد القلب نبضه ، ولأنه مشتاق الى الحب فلم يهتم بضرورة الخير ، لأن
فقدته لحبيبته التى تزوجت جعله يوقن أنه لا يعرف النساء حق المعرفة .
ويمكن الربط هنا بين الشخصيتين لأن القصتين نشرتا متقابلتين فى عدد
واحد من مجلة الطلبة الأدبية العراقية .. الرجل فى الأولى مشتاق الى
الخصب وفى الثانية مشتاق الى امرأة تحبه لا أن تتزوجه ، وفى القصة
الأولى الرجل متزوج ويحس بفشل فعله الجنىسى فى إخصاب زوجته ، وفى
الثانية وحيد يبحث عن حبيب ، ولم يجد سوى صديق يعطسه ، على
عكس الأولى فلقد تمنى الرجل البكاء .. والمرأة فى الأولى تمدد بالخصوبة
وفى الثانية تركته وتزوجت غيره كل ذلك تم فى عدد محدود من السطور
وكلمات مقتضبة ولكنها موحية قدمت شخصيات محاصرة نمليشها وربما
نكون نحن ولا ندري !

أن محمد جلال الشبيخة قاص جيد استخدام أداته فى توصيل أمانياته
كإنسان وكاتب ، وقصصه تعبير صادق عن حركة الفن بعيدا عن القاهرة،
ولقد آن أو أن الالتفات إليها .

٤ — محمد حمزة العزوني وفلاحوه الفلاحون

التقيت بمحمد حمزة العزوني^(١٢) للمرة الأولى عندما أرسله الى جدار النبي الطلو ، يومها لم اكن في وضع — بسبب ظروفها العمل الحكومي يمكنني من مجازيته اطراف الحديث ، واقتصر الامر على التعارف والوعد باللقاء في وقت لاحق ، وكان ، وقرات للعزوني قصصه ، وتزاملنا في تحرير مجلة (الرافعي) ، وكان رأيي في كتاباته انها من النوع الذي يشي بان هموم شعب بأكمله من الممكن ان تختزل في نتاج كاتب واحد ، وانه يطوى بين جوانحه طموحات هائلة يمكنها ان تصبح واقعا لو اتاحت له الفرصة ، وخاصة في مجالات الكتابة الصحفية التي تتواءم مع معتققاته وتوجيهاته الفكرية والسياسية ، فهو بشبابه قادر على ارضاء آفاق لم نتمكن نحن الذين بدأ الشيب يفرض علينا قيوده ، من ارضائها بفعل المطاردات الصامتة ، والاحزان المكبوتة ، والهزائم الملاحقة سواء على المستوى الشخصي او الوطني لمختلط كل ذلك بهيوم الحياة الصغيرة التي تتراحم معظمها في جب المسؤوليات الاسرية الاصلية والجديدة التي نتجت عن التورط في الانخراط في سلك اصحاب العيال ، والارتباط بمكتب حكومي وتقاضي المرتب الاكثوية !

وقرات القصة الاولى للعزوني على صفحات « ابداع » التي عبر فيها عن « فلاح » الفلاح المجهول في قرينه المغمورة في الدلتا الخصبة ، والذي يحطم بالاعتناق من عذابات الزراعة المصرية البدائية ، ويودد للحاق بالتهليلات التي احدثت حياته الى احلام وردية .. ويصل الى الحل الامل .. وهو يبيع بقرته وشراء ماكينة للرى توفر وقته وفي نفس الوقت يكسب من تاجرها لاخوانه المزارعين .. ذهب الى المدينة ، وعندما لم يجد المحل ووجد بدلا منه محلا لبيع الاجهزة الكهربائية والفيديو ، دخله تحت اغراء مشاهدته التلفزيون الملون ، وعرضوا عليه فيلما من الافلام الفاضحة ، مما دفعه الى شراء الفيديو بالالف جنيه ثمن البقرة ، وحمله على حماره ، واثناء عودته اقتحمه تذكر ان الفيلم كان يعرض الرجل والمرأة وهما يفعلان الشيء الحرام !

ومنذ الكلمات الاولى في القصة يطالعنا تناول الكاريكاتوري لشخصية الفلاح مما يجعل القصة تندفع — رغما عن الموضوع المساوي — الى منطقة تحتكرها وسائل البروباغندا ، وهي تقديم فلاحنا المصري ككثلة بلهاء ساذجة تفهم بشكل دائم في المدينة ، وتتركز الاحلام في اكل اللحم وشرب البيرة بلا حدود .. ثم نجد الكاتب يقحم استخلاصاته التلفزيونية على السباق ، فنقرأ : (الشارع مزدحم .. عربات من كل شكل لون) وهذه العبارة تتكرر في اعلانات « لحظة من فضلك » التي

يقدمها الأستاذ قحلاوى ، وتثير القصة إشكالية الحرام ولكن بمعيار وأقوى جدا من وجهة النظر الإبداعية (المؤلف) حيث أن مشاهدة الفيلم الفاضح حرام وشرب البيرة حرام ، ولقد مارس فالح الاثنين ، إلا أن التحريم لم تسببه مقدمات حتى نفتتح بأن فالح — حقيقة — يراعى الحرام ويدينه .. وما أن تنتهى من القراءة حتى تتجسد أمامك حالة الاستلاب المخيفة التى يعانىها مواطنونا الفلاحون من جراء انهيارهم بما يقدمه التلفزيون ، حتى أن أحد المفكرين الدعاة صرح مرة : بأن دخول الكهرباء الى الريف المصرى قتل الإنتاج وأفسد الأخلاق .

والقصة — كموقف — ناضجة بشكل ملفت ، وتعبر عن مولد قاص له بصيرة نافذة ، ويرقب تطور الحياة داخل القرية المصرية ، وبخاصة الانتقالات الانقلابية غير الجذرية والتى لا تتلام مع التطور الطبعمى لحياة الفلاحين المصريين الذين يكرسون جزءا كبيرا من مكسبهم الناتجة من السفر الى الخارج أو العمل فى المدن أو الزراعة المتواضعة ، فى شراء السلع المعمرة وتبديد الجهد . ورغم الكاركتورية التى أوقع الكاتب نفسه فيها ، إلا أن القصة تشكل انذارا بالضياع لهذه الملايين المستسلمة أمام ذلك الجهاز الأسطورى وتابعه الفيديو الذى تمارس به تخريبات وجدانية وسلوكية خطيرة من المؤكد أنها ستؤدى الى تدمير هائل لكثير من القيم التى يعتنقها شعبنا ، أهمها ذلك الاحترام المقدس للمرأة الأم والأخت والزوجة والابنة .. ولقد تمكن المزونى — بمهارة — من التقاط جزئيات فى الواقع وجمعها بحيث شكلت بناء متماسكا يدين ذلك التفسخ ، وبه — أى البناء الجديد — ينشوف القارىء والكاتب الى واقع آخر يتحرر فيه الفلاح من سيطرة هذا الأسلوب الفائطى فى تمرين الفلاحين .

أما القصة الثانية (صفط تراب — نيويورك وبالعكس) (١٥) فهى عن عبد العاطلى ، فلاح آخر وربما كان هو نفسه « فالح » بعد أن خاب أمه فى تملك الفيديو الذى أدخله منطقة الحرام . فى الحقل لاحظ منطقة رائحة الأرض فيها جاز — بترول ، صرخ فى القرية كلها : البترول ظهر فى أرضى ، وحلم ، وحلم معه الناس ، وجاءت الحكومة ، ولم تجد سوى آثار سولار متخلف من ماكينة الرى ، وانهارت الأحلام .

ويمبر المزونى بالقصة عن الحلم الذى يستبد بالمصريين جميعا ، حلم مغامرة الوطن والعمل فى بلاد الرمال والبترول من أجل الأفلات من قيوود الفقر والعوز والزرع فى الأرض من طلوع الشمس حتى مغربها ، ومغامرة البلهارسيا والائكلعنقوما . وتستبد الصورة الكاركتورية بالكاتب ، فلا يتخلى عنها هنا ، وكان أن دفعت به الى التعبير من الخارج بحيث بدت القصة كطرفة ، وتلك ذلك فى أحلام عبد العاطلى عندما رأى الجاز فى أرضه :

— سيصير أمرا مثل أمراء البترول ..

— سيسافر الى لندن وباريز .

— سيعشق الفوازى فى شارع الهرم .

ولكن الحرام يقتحمه فيبقى من أحلامه غير المشروعة ، ويستغفر
الله ، ويحلم أحلاما أخرى :

— سيبنى جوامع كثيرة ..

— سيضرب كل من يتخلف عن أداء الصلاة فى الجامع .

أما أحلام أقربيه وجيرانه وأهل القرية جميعا ، فلقد جبحت بهم
لدرجة أنهم تمنوا أن يتحول النهر الى نهر بقول أول يردم نهائيا .

ولقد تدخل الكاتب بشكل مباشر فى شأنا القصة مثل تعليقاته على
حرب الخليج ومحاولته فرض رأيه بشأنها على القارئ ، كما أقحم كلمات :
(ساكن البيت الأبيض ، قوات الانتشار السريع ، ومجلس الأمن) وكلها
شكلت عبئا على القصة أضرت بها من حيث لم يرتب الكاتب بسبب
الطريقة الساخرة فى النظر والتعبير .

وأكرر ، ان الكتابة باستخدام العبارات الساخرة تحيل العمل
الأدبى الى شئ آخر يقترب من المقالة — رغم استخدام يوسف ادريس
لهذا الأسلوب الساخر فى عديد من القصص ، مجموعة بيت من لحم
على وجه الخصوص — إلا أن القصتين تعتبران عن هم قومى ينتشر بطول
وعرض الوادى ، ومن المهم الكتابة عنه ولكن بطريقة أخرى ، لأننا لسنا
فى عصر النكات والسخرية .. نحن نطالب بالكتابة بالقلم المبضع الذى
يتساوى مع خنصر اللحم — الجزار ، حتى يسيل مننا أكبر قدر من الدماء
لتشيع فىنا حالة الألم البدع من أجل تجاوز هذا الواقع المنهريء الذى
يكاد يسلمنا جميعا الى الهزيمة الكاملة أمام تحديث الثراء عند اخوتنا
فى شبه الجزيرة العربية ، والتكنولوجيا الغربية التى نتعامل مع مظاهرها
ولا نتمنى جوانباتها ، ولقد نجح العرونى — بقصته — فى التعبير بمصدق
شديد عن الأحلام المجهضة التى لم تجد طريقها مهندا للتحقق بفعل الحرام
وسوء التقدير .

• — فوزى أبو حجر وطريق طويل

فى قرية صفط تراب ولد ويعيش القاص فوزى أبو حجر (١١) ، ولأن
القرية تقترب بمشارفها من مداخل مصانع المحلة الكبرى ، وبحكم
نشاطه السياسى وانحيازته الى جانب الفقراء ، نواجه فى قصصه نماذج

هابة لهم تمنى القهر والاضطهاد والاعتداءات غير المبررة ، وهو في قصته (كلاب السيجة) (١٧) يحكى لنا على لسان طفل صغير كيف جرت وقائع السيجة بين أبيه والرجل الغنى ، والتي تمكن فيها الفقير من احراز نصر مؤزر على الغنى الذى امتنع لونه .. والكاتب يقدم لنا قصته وهو مدرك تماما للتناقض القائم بين الفريقين : فريق الرجل الفقير المأهر في لعب السيجة تؤازره عواطف الزوجة ولهفة الابن على أبيه ، وفريق الرجل الغنى الذى يتاجر في كل شيء ، ويسيطر على كل شيء في القرية ، ويناصره المنافقون من الفلاحين الذين يتحلقون حول اللاعبين ، وتضطرد عواطفهم المصنوعة مرة بالصمت مع الفلاح الفقير ، ومرة برسم علامات التشجيع واطلاق التعليقات عنهما ينتصر الغنى .. وقد تصاعدت الأحداث في القصة عقب كل دور الى أن انتهى الدور الثالث والرجل الغنى يعانى الهزيمة والطفل يعانى برودة الأطراف متوقعا ما سوف يحدث لأبيه ، وبالتالي سريض في وجداننا — وهو المنطقة المستهدفة للوصول اليها وضمان انحيازها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العمل لو تحول اللعب ، في اطار الواقع المعاش ، التي لا ينبغي للفقراء تجاوزها حتى ولو كان الأمر لعبا .. وما العمل لو تحول اللعب الى شيء جاد من أجل استخلاص الحقوق وإيجاد مكان تحت الشمس !!

وقد استفاد فوزى أبو حجر من أسلوب الفلاحين في الحكى ، وقدم قصته في هذا قالب المباشر ، واستغنى عن كثير من الحسنيات الأسلوبية ، واستخدم الصبى الذى يتلف على أبيه ونتائج لعبه وكان انتصاره في السيجة شارة تعنيه تجاوزه للقهر الأبدى في القرية المصرية ، ووضع من خلال التعبيرات المقتضبة الدقيقة ، والدقة في استخدام الكلمات نجاح الكاتب في التعبير بصدق عن أشياء حبيبة في داخلهم تخفهم على قبول التحدى رغم معاناتهم ووضعيتهم المتدنية ، مرة على أيدي الباشوات ، ومرة على أيدي البيروقراطيين ، ومرة على أيدي التجار وفي الأخير على يد كلاب السيجة !

وفي قصة (الثلاثة) (١٨) التى يكسها الكاتب بقدر كبير من مشاعر التحفز لتجاوز الضلالة والغباء والقهر ، يدير الموقف بين ثلاثة : واحد كبير وعظيم ، وصاحبنا المتهور — دوننا اسباب واضحة — والقصير النحيل الذى يمد يد المساعدة للمتهور ورغم ذلك يعتدى عليه .. وإذا اخذنا بها يورده بطل القصة من أنه قرر تجاوز تهرة ورعبه ومواجهة الذين يعتدون عليه ، فلا بد أن نعرف الأسباب .. من القصة لا يتضح أنه يتمتع بمكانة مميزة بحيث يطمع أحد في اراحة عنها حتى يكون الاعتداء مبررا ، إلا اذا كان يقصد أن المعتدين ساديون لا هم لهم سوى إيذاءه ، وإذا

كانوا كذلك فلقد أصبح هو الآخر ساديا عندما اعتدى على من بدا انه اقصر منه ، وفي الجزء الآخر يتضح لنا ان الكاتب لم يكن قد اعد نفسه جيدا لتكلمة الموقف الذى أخبرنا عنه وهو تجاوز القهر ، ذلك انه اضطر لايجاد وسيلة ما لاستمرار القهر بأن صدمته سيارة يملكها أحد الأغنياء والذي يملك وجها مألوفنا لديه !

والقصة بهذه الوضعية — اذا قرأناها في حدود المعنى الذى تعنيه الكلمات — لن تشكل اضافة ذات قيمة للقارئ الذى ينتظر من كاتبه ان يقدم استشرافا له قيمة يجعل الحياة مقبولة .. اذا فلنحاول التوغل فيها وراء الكلمات علنا نجد شيئا يقصده الكاتب وقصرت وسألنا عن بلوغه ، فهو عندما يتحدث عن القاهر الأول يصفه بالطول والعرض والأناقة في الملبس « وعلى رأسه طربوش أحمر ، وفي يده منشة من شعر ذيل الحصان ، كان وجيها يدخن سيجارا ضخما .. هذا الوصف ينطبق على أحد الباشوات ، ولم يملك المقهور أمام جيروت الباشا سوى أن يقفه بالحطوب .. ثم هو يتخيل أن العامل النحيل يقهره مقام بضره : « وقتت بحفزا . فوجدته متهرا ، أحسست بأن غضبه الهائل ، أحسست بأن غضبه الهائل كليل بسحقى ، فتهاويت داخلى » . وبالطبع فقد أصبح المعنى واضحا تماما الآن ، لقد رسم الكاتب لنفسه أنه سيكتب عن انتهازية وقماءة البرجوازيين السعاعار المضطهدون من الاقطاعيين والراسماليين ، وانهم في حركتهم ضد قهر الطبقات العليا لهم ينسبون حلفاءهم من العمال والفلاحين ومن ثم تختلط الامور ويعتقدون أن هؤلاء الكادحين أعداء ايضا ، وتظل حركة البرجوازي الصر رائحة غادية محاولة الصعود ومحاولة الالتصاق بالطبقات الدنيا ، وفي النهاية لابد أن تنتهى كطريقة لأنها ليست — أى الطبقة — سوى شرائح متبردة من طبقتى العمال والفلاحين أو ذبول طبقتى الاقطاع والراسمالية . وهكذا تصبح القصة مصادقة على تحليل سياسى سسيولوجى مسبق ، ومن الأفضل للقارئ ان يرجع الى المصدر الاصلى كى تتضح الرؤية امامه بدلا من الولوج في دهليز معتم بلا دليل !

ان المسألة التى ينبغى على فوزى ابو حجر اجتيازها من أجل الاعلات من الدعاية السياسية المباشرة في الفن ما تزال كبيرة ، كما أنه يحتاج الى صقل ادائه واجلاء رؤيته بعيدا عن الادانات المسبقة ، وهو — كقاص — يبنىء بوهبة ذات فعالية لأنه يعى تماما ماذا يفعل على الورق الى جات ببوعيه للعلاقات في الواقع ، وتعثره في نقل رؤاه عبر القصص أمومه وأعلم — تماما — أنه سيتجاوزه .

في قصة (الحلال المحرم) (٢٠) يذكر الموقف في لقاء حبيبين سابقين لم يتمسكا من الزواج ، هي تزوجت من كل لها الفلا والسيارة ومنجزات الحضارة في الرفاهية البيئية ، وهو استمر وحيدا .. التقيا وتذكرا مآكان، ومارسا فعل الحب ، وهو قرر انه لن يقترب منها بعد ذلك لان فعله حرام وهي قررت ان الحرام هو بقاءها زوجة للرجل الآخر ، وتنتهى القصة بمحاولته اقتناع نفسه بمنطقها والاستمرار في الحلال المحرم . ولا بد ان القارئ قد لاحظ ان الموضوع المطروح عليه موضوع عادى جدا ، وسبق ان خاضت فيه أقلام كثيرة وأقلام أكثر ومسلسلات طيفزيونية بشكل مبالغ فيه ومن ثم فان القصة - وهي في مآزق الكتابة عن المطروح سابقا والمناخ فنيا نظر لامتداد التوجه - لا بد وان تصادف اعراضا ممن يرون للفن مسارا آخر ، ولكها - بلا شك - ستجد ترحيبا ممن يرون في الفن منزلة للعواطف المشبوبة ، وموافقة لأحلام المراهقين .. وقد استخدم الكاتب لغة رصينة ساعدته على الولوج في عالم « فهمى » - الرجل ، وعالم « حنان » - المرأة دون صعوبات تذكر في الصياغة ، ذلك ان مفردات مثل هذه القصة متوافرة ولا تحتاج الى جهد من الكاتب ، يكفيه ان يجلس امام (المرآة) ويشاهد هذا السيل العرم من المسلسلات ويستوعب ، ويكتب ، أما القصص التى تستلزم مواقفها فتقواميسها صعبة التكوين ولا تلين للكاتب الا بعد ان يضى زمنا طويلا في استيعاب الواقع ومحاولة الوقوف منه موقفا ميزا وانتقاديا ، وربما يعترض القارئ فيقول : ليس هذا موقفا ومن ثم قصة جيدة ؟ وارد : حقيقة القصة مكتوبة بشكل جيد ، وواضح ان أدوات الكاتب مشحونة جيدا الا ان القضية التى نهم القارئ المغرور حتى العنق في طوابير الخبز واللحم المجيد والحشر في وسائل النقل العام ، ومطافاة كل شيء تستلزم من الكاتب اهتماما أساسيا ، لان عشق رجل لامرأة متزوجة تخون زوجها ليس مجاله - طالما لا تحصل علاقتهما اية ادانة للواقع الذى أدى بهما الى ذلك الموقف ، رغم اشارة الكاتب الى ان علاقتهما قد فصمت بسبب عجز « فهمى » عن الدفاع عنها ومحاولة تهيئة مستطربات الزواج - قصة يتوجه بها الكاتب الى آلاف القراء المتكين من أمثال هذه الموضوعات ، وبالتالي تقف القصة - بمفهومها هذا - وحيدة ، مجردة قضية يمكنها ضبان تعاطفنا معها ، ولعل ذلك كان دافعا لفوزى شلبى الى كتابة قصة (الاقنوبى وحماره والطوفان) (٢١) .

ولقد كان فوزى شلبى سادرا في الثروات التى كانت مقامة في نادي الأدب الذى أقيم على أشلاء ثلاثاء الأدبى بقصر ثقافة طنطا ، ومرتاحا الى انه بين الحين والحين تنشر له قصة بجريدة الاهرام ، كما انه

كان مستسلما للترجسية ان يرى اسمه مطبوعا في الاهرام ومباركة اقترانه من نفس السن والاهتمام بتقديمه هذا المذهل ، وهكذا كان من الصعب اقتناعه بتكريس قلته — في الكتابة القصصية — من اجل قضية .. ولكنه عندما التقيته ومكثته من التعرف — عن قرب — بهدعين آخرين اطلعوه على عوالم اخرى في الابداع القصصى ، شحذ قريحته ، وهيا بصيرته لتفحص الواقع وتقديه على الورق .. وهو في (الانتوبى) يحاول تجاوز الكتابة من الخارج ، وينغمس بالخلاص شديد في عالم المتشرد — الضمير .. (الانتوبى) بطل القصة رجل شريد ، يعيش الحياة دونها مسؤوليات ، ويقتصر على مجرد العيش (وجهه الاسمر ملء بالتجاعيد وعينه ضيقتان نومضان ببريق نافذ فيه جسارة ، يسير بخطى ثابتة ، وتعبيرات وجهه اقرب الى البسمة منها الى الاكتئاب) ولقد حدث ان سرق حماره ، وتعاطف الناس جميعا معه ، والتعاطف ربما كان للمتعة او السخرية ، وعندما اكتشفوا ان « عطوه » اللص هو سارقه ، انهالوا عليه بالضرب حتى اسالوا دمه ، ولكن « الانتوبى » حال بينهم وبينه ، واطلق سراحه بعدما اخذ حماره ، وانتهى جانباً (بجوار حائط مشروخ مهمل واقتراب الحمار من « الانتوبى » واحتواه بنظرة حانية ، نظرة اعقبتها دموع غزيرة ، وراح ينهق بكاء وهوyla) .

ويصدر الكاتب قصته بقطع من كتاب الموتى عن (النقى) الذى لم يظلم ولم يقتل ولم يكذب .. الخ وبالطبع هذا التصدير مقصود به ان « الانتوبى » هو الذى النقى الوارد كتاب الموتى ، وقد تمثل نقاءه في احتضانه لعطوه اللص ودفعه الناس عنه وتجفيف دمائه وصباحه في الجمع : (اترغبون ان تجعلوا منه شحاعة لكم ، ليس هو المذنب الوحيد بينكم ، بل اقلكم خطيئة) ، وبالطبع هذا الكلام ترديد لكلام منسوب الى المسيح عليه السلام : (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر) .. والكاتب يركز على الاخوة بين « الانتوبى » المتشرد النقى و « عطوه » اللص الذى لم يجد احدا يسرقه فسرق حمار « الانتوبى » .. ولكن القصة كانت تنفتت الى عدد من القصص بفعل تواجد موقفين داخلها : الاول موقف الانتوبى من زيارة المسئول الكبير في المحافظة وهدم البلدية لعشته من اجل نظافة الشارع ، والثانى سرقة حماره وكلاهما يصلح لقصة مستقلة .. ولكن بغفر لغوزى هذا التزيد حيث تمكن من كتابة قصة يتوافر فيها قدر كبير من محاولة السيطرة على فكر محدد يمكن ابعاله الى القارئ وهو ان البراءة والاصالة والحب متوافرة في الانتوبى المتشرد، وانفتحت الجوع مثل هذه الشاعر ، ومن ثم يصبح « الانتوبى » رمزا وضميرا من الواجب المحافظة عليه وهذا هو التوجه الاساسى في النص

التي تشي بتقدم ملحوظ للكاتب . وبعد ، ان هذه الدراسة لا تطمح ان تكون الكلمة النهائية ، وانما يقتصر امل كاتبها على اثارة حوار مع هؤلاء المبدعين ، وقصد بها - في المحل الاول - تقديم صورة شبه بانورامية لحركة الابداع القصصي في محافظة هامة في بلدنا الجميلة .

هوامش : -

- ١ - يعمل بمدرسة التجارة الثانوية بالمحلة الكبرى ، تجاوز الثلاثين ، ونشر قصصه في عدد من المجلات المصرية والعربية وله مجموعة قصصية باسم (القبيح والوردة) صدرت عن دار شهدي للطبع والنشر بالقاهرة ، متزوج واب لطفين .
- ٢ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٢٦/١٩٧٩ .
- ٣ - مجلة الموقف العربي القاهرة عدد سبتمبر ١٩٧٩ .
- ٤ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٢٦/١٩٧٨ .
- ٥ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٥١/١٩٧٨ .
- ٦ - مجلة البيان الكويتية العدد ١٦٠/١٩٧٩ .
- ٧ - يقيم في طنطا ، تجاوز الثلاثين ونشر قصصه في مجالات متعددة في المصالح العربي وصدرت له مجموعته الاولى « احترس القاهرة » عن مطبوعات الرافعي .
- ٨ - ضمن المجموعة السابق ذكرها .
- ٩ - مجلة ابداع عدد فبراير ١٩٨٤ في باب تجارب .
- ١٠ - يعمل مدرسا للرسم بمدرسة طنطا الثانوية ، متزوج واب لطفل واحد .
- ١١ - مجلة عالم القصة العدد ٦٠/١٩٨١ .
- ١٢ - الطليعة الادبية في بغداد .
- ١٣ - يقيم في صفط تراب ويعمل بمديرية الشباب بطنطا وعضو أسرة تحرير مجلة « الرافعي » .
- ١٤ - عنوان القصة : حكاية الفلاح الفالح وكيف اصاح ارضه وبقرته ، ابداع عدد مارس ١٩٨٣ .
- ١٥ - مجلة (الرافعي) عدد مارس ١٩٨٤ ونصدر شهريا عن مديرية الشباب والرياضة بطنطا ونطبع بالمستور .
- ١٦ - حاصل على بكالوريوس تجاري ويعمل محاسباً وله نشاط سياسي بارز في محل اقامته .
- ١٧ - فازت بالجائزة الاولى في مسابقة مجلة الرافعي للقصة القصيرة .
- ١٨ - مخطوطة لدى الكاتب ثم نشر تبعد اكتوبر ١٩٨٤ من مجلة « ابداع » .
- ١٩ - يعمل بهيئة التبريد بطنطا ، متزوج ويقيم بقرية ميت جيش البحرية وتقع على مشارف طنطا .
- ٢٠ - مخطوطة ، ثم نشرت في الاهرام والرافعي في عددها الصادر في مايو ١٩٨٢ .
- ٢١ - مخطوطة لدى الكاتب ، وقد اخبرني انه قد دفع بها الى مجلة « ابداع » التي نشرت في عدد اكتوبر ١٩٨٤ .

هابيننا

محمد المخزنجي



رحت اعلمها كيف تقول بالعربية : « أحبك . أحبك . أحبك » ،
وكان بحر الغردقة الفيروزي ينسرح في المدى سهلا ، لكن حرف الحاء
بدا يستعصى . فعملتها بعد مرح كثير وومضات بارقة من وهج اللمس :
« أنا لك . أنت لى . أنا لك . أنت لى »

ذلك اننى ، في هذا ، مزعج تماما ، الا لو كان الامر حبا او تقبعا
للحب . ثم ان هذا الحرف العربى — يا للفرابة — لا يسكن لسالى او
الوجدان فقط ، بل يحيا في جسدى ايضا . فهو — هذا الجسد — لا يمتلىء
بالبقطة الا في اثر النداء عليه — هبسا — بالعربية الانثى !

وغابت تنهيا كيميا — في هذا الشاليه الخشبي المطل على الشاطئ
الخالى — نظير . وكنت في احتقان التوتر الذى يسبق كل طيران من هذا

النوع اسرب بعضا من تعجلى فى تحريك اطرافى .. امشى فى المكان جيئة
وذهابا ، وتلمس اصابعى ايماء شىء تعبث ، حتى سحابات جيوب
حقيبتها الكثار .

لكن ترعبنى حروف الجريدة العربية !! .. وهى تخرج بين
اصابعى من جوف حقيبتها ؟ !

تمزق الجريدة سجن طيها بصوت ، وتنسبط امام وجهى المذهول .
وقلت لها بمرارة ، وهى تقبل شبه عارية : لماذا اجهدتينى اذن فى تزديد
كلمتين ، واثنت تقرأين جريدة ؟! وتضعين خطوطا تحت اهم السطور ؟!
وما اسمك الحقيقى الآن يا ليز ؟ .. جولدا أم يائيل أم سارا ؟ وما هو وضعك
فى الموساد ؟!

هذا الذى لم أرده ابدا بين البشر ، واضح انها — هى — كانت
تختاره منذ البداية بيننا : الكذب الأسود ، او نية الشر ، او هما معا .

لكنى فى جوهر هذا الروح الذى يسكننى ، اكتشف اننى بدوى تماما ،
لم افكر — مجرد تفكير — فى ايذاء امرأة . بالذات : امرأة كنت — على
الأقل — اتوهم ، منذ هنيهات ، حبلا . وهذا اخطر ما فى الامر .

الذكرى العشرون لرحيل الدكتور محمد مندور

توفيق الحكيم

ناقد مسرحى من الطراز الأول

محمد مندور عميد النقد الأدبى العربى الحديث فتحي رضوان

محمود أمين العالم

وفى الليلة الظلماء يفترق البدر

فؤاد دوايرة

مندور وثقافة الجماهير

نعمان عاشور

نكريات عن مندور

أحمد محمد عطية

مندور ثوريا

ناقـد مسرعى من الطراز الأول..

توفيق الحكيم

مما لا شك فيه أن « محمد مندور » كان له حضور واضح في حياتنا الثقافية في الأربعينات وما بعدها . وكانت للقضايا الأدبية التي طرحها وخاصة في الشعر والمسرح والمناقشات التي ثارت حولها مما نفخ الروح النابضة في حياة الأدب وشبابها الناهض في تلك المرحلة ... وكانت معرفتي به بعد عودته من بعثته الدراسية في فرنسا ، ونشره لمقال عن مسرحيتي « بجماليون » التي صدرت في كتاب وقتذاك ... وهاجم المسرحية في مقاله ، وكان يظن أني سأغضب . ولكن الذي حدث هو أنني صدقته . فأنا أصدق النقد النزيه الذي ينشد البحث الموضوعي وليس التجريح .. وكان « مندور » من هذا الطراز الذي يقوم نقده على «البحث والرأى والقضية » .. الى أن أخرجت « المسرحية » ومثلت بعد ذلك في « مسرح الحكيم » بمناسبة افتتاحه ، ولم احضر ذلك ولم تطأ قدمي ذلك المسرح ... واذا بالنقاد « مندور » يكتب عن هذه المسرحية نقدا أدهشني فقد كان مقاله بعنوان « قصيدة درامية » ... ولم ير فيها ما سبق أن قرأه في الكتاب .. فأدركت انه « ناقد مسرحي » من الطراز الأول ... وهو على نقبى .. فأنا قد تعلمت الكتابة المسرحية من الكتاب وليس من المسرح .. فأنا لم التصق بالمسرح الا في العشرينات .. حيث كنت أقيم فيه ليلا ونهارا شبه اقامة دائمة .. أما بعد ذلك فقد خطفتني « المطبعة » وأصبح مسرحى هو الورق والكتاب ... ثم ذهبت الى فرنسا في منصب المندوب الدائم باليونسكو ومكنت عاما وعدت في مطلع الستينات فوجدت الصحافة تلاحقنى بالأحاديث عن فترة اقامتى بالخارج . فكنت أهرب ... وكلفت احدى الصحف « مندور » لأخذ حديث منى . فغيرت وبعد ذلك فوجئت بصدر كتاب من تأليه بعنوان « مسرح توفيق الحكيم »

وسألنى عن رأى فيه فقلت : الكتاب جيد ، وربما فيه بعض المعلومات كانت تقتضى التصحيح البسيط ، فقال : اردت مقابلتك فهربت ، فذهبت الى رأس البر مع « القبيلة » وكان يقصد « عائلته » . وهناك ألفت الكتاب .. وقدبقى هذا الكتاب مرجعا فى المسرح أجد الاشارة اليه فى ابحاث الدارسين بأقسام اللغات العربية فى الجامعات العالمية .. هذا من حيث العلاقة الشخصية ، أما من حيث نشاطه الادبى والثقافى والسياسى فهو نشاط متسع الميادين بارز التأثير فى المجتمع بكامل أرجائه ومختلف اتجاهاته ، ولا يمكن الاحاطة فى حيز هذه العجالة بأعماله القيمة الباقية التى تحتاج فى دراستها الى النظر المتأنى المتعمق من أهل الاختصاص فى كل فرع من فروعها العديدة .. وأرجو أن تجد من جامعاتنا وهيئاتنا العامة والاجتماعية ما تستحقه من عناية واهتمام .. فلقد كان « محمد مندور » مثالا للوطنى المثقف الذى خدم بلاده أجل الخدمات ، وسيبقى اسمه وعمله دائما مقرونا بأجمل الذكريات .

اقرا لهؤلاء

فى العدد القادم والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات	د. عبد المحسن طه بدر
د. جابر عصفور	د. رضوى عاشور
د. السعيد بدوى	د. عبد الحميد ابراهيم
د. حسين مروة	د. علاء حمروش

محمد مندور .. عميد النقد الأدبي العربي الحديث

فتحى رضوان

عرفت محمد مندور ، منذ بدأ ينشر مقالاته وبحوثه النقدية ، فى مجلة الثقافة ، فقد استوقفتنى ، وأثار إعجابى ، ودهشتى معا ، أسلوبه الجديد فى أمور النقد الأدبى ، وكان جواز مروره الى قلوبنا وعقولنا ، اصطلاحه الجديد « الشعر المهوس » ، الذى أطلقه على طراز من الشعر ، يخاطب القلوب فى همس يهز النفس ، ويهز كوامنها ، ويحملها على التأمل والتفكير ، فى حين أنه لا يلجأ الى أسلوب الصخب والضجيج ، من حيث اللفظ ، أو منهج الأداء ، وبعد قليل من هذه المقالات ، أصبح اسم محمد مندور على ألسن الأدباء والمثاقبين ، وواحدا من طليعة الكتاب والنقاد . ولم اكن اتصور أنه لن ينقضى سوى وقت قصير ، حتى يصبح محمد مندور هذا الكاتب الجديد ، صديقا أحبه ، وأبادلته الراى فى شؤون السياسة والفكر ، وأشعر انى أعرفه منذ سنوات طويلة . وأخرجنا اللواء الجديد ، لسانا حيا للحزب الوطنى الجديد ، الذى انشق على الحزب الوطنى القديم ، فاستكتبنا محمد مندور ، وكنا ندفع له عوضا عن مقالاته العظيمة مكافأة متواضعة ، كان يأخذها بلا تردد ، لأنه كان يعرف اننا أبناء مدرسة واحدة ، وان هدفنا واحد ، وغايتنا مشتركة . ثم تابعت خطوات محمد مندور فى المجال العام ، وهى خطوات مقرونة بالنجاح مبشرة بأن شخصية جديدة ستندمج الى كتبية المجددين ، والمناضلين وأنها ستأخذ مكانها فى الصف الاول ، وان دورها ستتضح معالمه سريعا وبالفعل تم كل ذلك . فقد سعت جريدة المصرى اليومية التى ظهرت لتنافس جريدة الاهرام العتيقة ، والتى اعتبرت جريدة حزب الوفد ، وان كانت لا تعلن عن انتسابها اليه ولا تحدثها باسمه ، ولهذا السبب ، راجت المصرى راجا عظيما ، وقد سرنا يوماك ان هذه الجريدة المصرية ، قد تعاقبت مع محمد مندور ليكون أحد كبار محرريها ، وهو بعد فى اولى درجات حياته العامة ، واعتقد انه كان فى تلك الفترة مدرسا بكلية الآداب ، او مدرسا مساعدا . وفقد مندور وظيفته الحكومية فى الجامعة ، وكانت وظيفة مرموقة من جهته ومضمونة المرتب من جهة أخرى ، ولكن (مندور) كان يحس ان دورا كبيرا من النضال والعمل الحر ، ينتظره فلم يتردد فى توقيع

العقد بينه وبين صاحب جريدة المصرى ، غير آبه ، بما قد تجره عليه الأيام من متاعب تحصيل العيش ، فى أيام كان دخل الأديب ضئيلا . ولم يلبث مندور حتى اختلف مع صاحب المصرى الذى فصله ، ليتحرر مندور من كل قيود الوظيفة الرسمية والعرفية ، وبذلك يتهايا الكتابة الحرة انطليقة من كل قيد . ثم رفع مندور دعوى على جريدة (المصرى) تعويضا له عن الأضرار التى لحقت به من قرار الفصل غير المبرر ، وكما كان دورنا اذ سمعنا أن مندور قد كسب دعواه ، وكان ذلك فى ذاته شيئا جديدا ، فان دعاوى التعويض فى قضايا المتعلقة بالعمال وأرباب الأعمال ، كانت تتعثر لسيادة العقلية التى كانت ترفع من قدر أصحاب رعاوس الأموال ، وتضيق على العمال .

واتضح معالم شخصية مندور ، فأصبح من هذه الطليعة التى تضم عددا قليلا من المبشرين بالحرية الاقتصادية ، بعد الحرية السياسية ، وكان هؤلاء المبشرون الجدد ، مصدر هم وقلق كبيرين للسلطة ، ولأرباب الأموال ، ولأصحاب الأعمال ، وكانوا يعتبرون ظهور هذه الطليعة نذير سوء ، وان السكوت عليهم ، والتراخي فى الضرب على أيديهم ، سيجر الولايات على مصر . وقد اقتضت الظروف السياسية اقالة محمود فهمى النقراشي رئيس حزب السعديين بعد تصادم وقع بين طلبة الجامعة مع البوليس عند كوبرى عباس ، وقد تواترت الأسـؤال على أن الشرطة أسرفت فى استعمال العنف ، مستخدمة العصي ، والقنابل ، ورصاص البنادق ، وان كوبرى عباس فتح ، وان عددا من طلبة الجامعة قفزوا الى الماء ، نجاة بأنفسهم من العذاب والموت ، وقد انكر السعديون هذه الواقعة برمتها ، وطالبوا بذكر اسم لطالب واحد قتل أو جرح ، الا أن النقراشي فقد منصبه كرئيس للوزراء وحل محله ، شيخ عجوز ، كان قد أحيل الى المعاش ، وخيل الى الناس ، أن دور السياسى قد أنتهى بعد عمر طويل من مقاومة الاتجاهات الشعبية ذلك هو دولة اسماعيل صدقى باشا ، الذى تهايا لدورة جديدة من المفاوضات مع الانجليز ، بعد أن فشل سلفه النقراشي فى هذه المفاوضات ، وفى عرض قضية مصر على مجلس الامن وان كان موقفه متمسا بالشجاعة فقد حمل على الاستعمار البريطانى لم تكن معهودة من رئيس وزارة فى الحكم .

تولى اسماعيل صدقى رئاسة الوزارة وشرع فى استئناف المفاوضات نحضر لهذه المفاوضات باعتقال كل من اعتبر بلفة تلك الأيام يساريا ، كان لابد أن يكون محمد مندور فى مقدمة المعتقلين واحسب أن هذه هى المرة الأولى التى عرف فيها مندور السجن ، وفى تلك الأيام ، نشرت جريدة اخبار اليوم ، وكانت جريدة القصر والقطاعات المحافظة ، واحزاب

الأقليات ، خبراً يظهر مندور كعميل للاتحاد السوفيتي ، ولم يتردد مندور كعادته في أن يتقاضى أخبار اليوم على هذه الفرية المكتوبة ، وقضى القضاء لصالح مندور للمرة الثانية .

وكبر شأن الجناح المتطرف في حزب الأغلبية الوفدية ، حتى استطاع أن يصدر جريدة يومية باسم (صوت الأمة) وتولى محمد مندور رئاسة تحريرها ، وراح يكتب كل يوم مقالات يروج فيها لأفكاره ، ويهاجم معادل الرجعية ، وأصدقاء الانجليز ، والمؤمنين بالمفاوضات ، وخصوم نشاط الطلبة والعمال ، وكانت هذه المقالات في جريدة كتب لها حظ غير قليل من الرواج الذبوع فرصة لبروز شخصية مندور المفكر السياسي والناضل الذي لا يجامل في اظهار رأيه ومطاردة خصوم التقدم والتحرر والتطور . وقد ساقته النيابة العامة لأكثر من قضية أمام محكمة الجنايات، ويشرف مندور أنه استطاع بفضل مواقفه السياسية الحادة أن يظهر من محاكم الجنايات بأحكام براءة تقرر فيها للشعب حق النقد وما بلغت عبارة الكاتب الناقد شدة أو صراحة .

وفي يناير سنة ١٩٥٠ ، جرت انتخابات عامة بعد أن تدهورت الحالة السياسية في مصر ، وتخبطلت الدولة في قراراتها السياسية ، بسبب رفض الطبقات الجديدة من الشباب ، العلاقة القلقة ، بين مصر وبريطانيا ، وهو الرفض الذي عبرت عنه فيما بعد فصائل الفدائيين في بور سعيد والاسماعيلية وأبو حماد والقرين بالحديد والنار ، ورشح الوفد محمد مندور نائباً عن دائرة الوايلي ، فانتخب ، وتحقق له ولجبله أمل كان يساورهم جميعاً ، باعتبار أن المجلس التشريعي ، أي مجلس النواب في تلك الأيام ، كان مقدمة الكفاح السياسي في أكثر مجالاته تأثيراً ، ولكن حريق القاهرة الذي ناجاً النظام السياسي الذي كان قائماً آنذاك ، أدى الى حل البرلمان ، وعاشت مصر فترة من القلق السياسي ، وضعت له حدا ثورة سنة ١٩٥٢ .

وفي ظل هذه الثورة ، انفسح مجال العمل الأدبي على اوسع نطاق — للدكتور محمد مندور الناقد الأدبي والكاتب السياسي ، وقد أصبح بغير جدال عميد النقاد الأدبيين ، وتابع الانتاج الأدبي في تلك الأيام بمقالاته التي قننت أصول النقد ، وبينت قواعده ومناهجه ، وفاضلت بين مختلف المذاهب التي كانت سائدة في تلك الحقبة في الغرب ، وتتلمذ عليه عدد عديد من الشبان الأدباء الذين كانوا يأخذون عنه وعن مقالاته وعن كتبه واحتفت به الإذاعة ، فأصبح صوته مسموعاً في أكثر من برنامج ، وانتعشت آماله في مستقبل سياسي لمصر والمنطقة العربية بعد أن توالى

مقومات الثورة • وترامت شهرة مندور في العالم العربي ، وخضر عددا غير قليل من المؤتمرات الدولية .

الا ان صحته كانت تعاني منذ اضطر الى اجراء عملية جراحية خطيرة في المخ ، بقيت آثارها واضحة في طريقة نطقه للكلام ، الا ان ارادته تغلبت على كل هذه العوائق الصحية وبقي متحدثا مبينا وحتى وافاه الأجل في مثل هذا الشهر سنة ١٩٦٥ ، قبل ان يكمل الستين من عمره ، فكانت وفاته مصابا فادحا حزن له الأدب والفكر ، ورواد التقدم السياسى ، والمؤمنون بحرية الانسان وحقوقه .

الا ان تلاميذ مندور والمعجبين بأدبه والمثابرين بأعماله والآخذين بمنهاجه ، مطمئنون الى ان محمد مندور ، سيبقى علما في تاريخ الأدب المصرى والعربى لأجيال قادمة ، وان صورته من صائغى تاريخنا الجديد ستكون من أبرز الصور ، وأكثرها اشراقا ، وان كتبه التى قاربت الثلاثين سنجبا مرجعا للمتأدبين والناشئين ، والأساتذة بوصفها أكبر تركة نقدية خلفها أديب معاصر . رحمه الله رحمة واسعة ونفع وطنه وأهله ومحبيه بأدبه وعلمه .

وَفِي السَّيِّئَةِ الظُّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ

محمود أمين العالم

ما أشد عظمة الإنسان ، الذي ما تحدثنا عنه ،
وجدنا أنفسنا نتحدث بالضرورة عن مرحلة كاملة من تاريخ
صاعد ، تاريخ أمة ، أو تاريخ ثقافة . ذلك أنه لا يكون
مجرد ابن من أبناء هذه المرحلة أو تلك ، معاشيا لها ، أو
معبرا عنها فحسب ، وإنما يكون كذلك احد صانعيها .
وذلك هو شأن الدكتور محمد مندور ، وهذا هو معناه
الحق في حياتنا السياسية والثقافية على السواء .

حقا ، لقد ولد الدكتور مندور عام ١٩٠٧ ، ووعى بثورة ١٩١٩ وهو
تلميذ من تلاميذ المدرسة الابتدائية ، وانطبعت معالم هذا الحدث القومي
الكبير في نفسه ، الا أنه لم يكن ابنا من أبناء هذه الثورة ، بل كان يفكره
وممارساته ومواقفه أرهاضا لمرحلة أخرى جديدة لهذه الثورة القومية
الديمقراطية بل مشاركا في انجازها ، مرحلة أخرى جديدة لهذه الثورة
بدات في الأربعينات وبلغت قمتها في ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هل أقول .. قد يكون من حسن حظ الدكتور مندور أنه مات في
مايو ١٩٦٥ قبل الهزيمة العسكرية لهذه الثورة عام ١٩٦٧ وقبل الانتكاس
الشامل عليها في بداية السبعينات؟! ..

في عام ١٩٣٩ عاد الدكتور محمد مندور من فرنسا ، بعد اقامة
طلالت تسع سنوات ، عاش خلالها أحداثا بالغة الاهمية سواء في المجال
السياسي أو المجال الثقافي . ففي المجال السياسي عاش تجربة صعود
الفاشية والنازية في ايطاليا والمانيا ، كما عاش تجربة تشكيل الجبهة
الشعبية في فرنسا ، وتجربة الحرب الثورية ضد الفاشية الصاعدة في
اسبانيا . ولم تشغله هذه التجارب العاصفة عن دراساته الاكاديمية
للقانون والاقتصاد ، بل لعلها عمقتها . وعاش في المجال الثقافي احتدام
التيارات الأدبية الإبداعية الجديدة التي كانت تتمثل في الماريمه والوار

واراجون وبريتون ومالرو وفاليرى فضلا عن التيارات الفنية والارهاصات الاولى للفلسفة الوجودية وأديها . الا ان هذه التيارات الابداعية الجديدة لم تحرمه كذلك من استيعاب الدراسات والمناهج اللغوية والأدبية والاكاديمية في السوربون ، ولقد أسهمت هذه الخبرات السياسية والثقافية والاكاديمية جميعا في تعميق وتأصيل مفاهيمه العقلانية والديمقراطية واغناء وشحذ ذوقه ووجدانه الأدبي .

على أن معاشته الحمية لهذه الخبرات والتجارب والدراسات لم تعزله عن أحداث وطنه ، بل كان يتابع هذه الأحداث ويعلق عليها في الصحافة الفرنسية ، ويلتقى بالوفود السياسية المصرية التي تأتي الى فرنسا ويتعاون معها في عرض القضية الوطنية المصرية على الرأي العام الفرنسى (مثل لقائه بممثلى الوفد المصرى عام ١٩٣٦ في باريس) .

وهكذا يعود الدكتور محمد مندور الى وطنه عام ١٩٣٩ مسلحا بخبرات ومعارف غنية في مختلف الشؤون السياسية والاقتصادية والثقافية، ليلتحم مباشرة في الصراع الدائر في المجتمع المصرى آنذاك وليشارك مشاركة واعية فعالة في أكثر من معركة من معارك تاريخنا المصرى الحديث .

اختار الدكتور مندور حزب الوفد — آنذاك — اطارا — مجرد اطار — لنشاطه السياسى والفكرى . ولهذا تشكل حوله داخل الاطار الوفدى ما يسمى بالطليعة الوفدية التي كانت تعبر عن موقف وطنى ديمقراطى ذى توجه يسارى يتعارض مع مجمل السياسة الوفدية الرسمية .

كانت مواقف الدكتور مندور تصدر عن عداء حاسم لا هوادة فيه للاستعمار البريطانى الذى كان جاثما على ارض مصر آنذاك ، فضلا عن الاستعمار العالمى عامة كما كانت تصدر كذلك عن عداء لما كان يسميه « بالاستعمار الداخلى » أى الاستغلال والاستبداد أو بتعبير آخر الرأسمالية المصرية التابعة للرأسمالية العالمية .

ولهذا كان من الطبيعى الا يصطدم الدكتور مندور فحسب بقوى وفئات اجتماعية تتمثل في الطغمة الطبقية الرجعية الحاكمة فحسب التي كانت تعبر عن تحالف مصلحى بين الاحتلال البريطانى والسراى وكبار ملاك الاراضى ، والرأسمالية المصرية الكبيرة ، بل كان من الطبيعى ان يصطدم كذلك بالفئات الاجتماعية المهيمنة داخل حزب الوفد نفسه والتي

كانت تمثل شرائح من كبار ملاك الأراضي والراسمالية الكبيرة المصرية فضلا عن بعض الفئات المتوسطة .

ويكتب الدكتور مندور في اغسطس ١٩٤٥ داعيا الى ضرورة « مقاومة التيار الراسمالى الآخذ الآن في الصعود » كما يكتب عام ١٩٤٦ « ليس بكاف أن ندافع عن قوتنا وقوت ابنائنا ومواطنينا ضد الأجنبي . بل لابد أن ندافع عنه ضد المستغلين من المصريين والأثرياء الجشعين » ويكتب في تلك المرحلة المبكرة كذلك « نحن نحارب الراسمالية في إيمان » . وتتشكل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ فينبى لتحية هذا « الحدث الخطير » على حد تعبيره ، وللدفاع عنه ، ويقارن بينه وبين ثورة ١٩١٩ ، مبرزاً ارتباط التحرر الوطنى بالتحرر الاقتصادى والاجتماعى في هذه المرحلة الثورية الجديدة .

ولم تقف مساهمات الدكتور مندور على كتاباته فحسب ، بل كان ينشط بين جماهير حزب الوفد ، كما ينشط في البرلمان الذى نجح في دخوله عام ١٩٥٠ ببرنامج وطنى ديمقراطى تقدمى . وما أكثر ما عرضه ذلك للاعتقال والسجن والحرمان من العمل — فبين عام ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ذهب الى الحبس الاحتياطى بسبب مقالاته ما يقرب من عشرين مرة . وفي ١٠ يونيه ١٩٤٦ يدخل السجن الكبير الذى فتحه صدقى باشا لخرة مثقفى ومناضلى مصر ، منهاها الدكتور مندور بأنه ضابط الاتصال بين الوفد والكومنترن ! .

وكان الدكتور مندور يتلقى هذا دائما برأس شامخ ، وعقل متنح وجرساة نضالية حتى بعد اصابته عام ١٩٥٠ باختلال في الغدة النخامية واستئصالها وتأثير ذلك على حيويته وإيقاع حركته لقد ظل في كتاباته ومواقفه قوة توعية بل قوة فاعلة في تجذير الأوضاع الثورية في مصر والتمهيد لثورة يوليو ١٩٥٢ .

وكان قيام هذه الثورة تجسيدا بغير شك لكثير من مفاهيمه وممارساته النضالية المختلفة . ولهذا كان من أوائل الذين سارعوا الى تحيتها وتأييدها ومساندتها ، ولكنه حرص منذ بداية البداية أن يقدم لها نصيحة غالية : كان كتابه « الديمقراطية السياسية » الذى صدر عام ١٩٥٢ في العام الأول للثورة هو نصيحته الغالية لهذه الثورة . كانه كان يدرك ان الديمقراطية هى السبيل الحق لتصويب مسار هذه الثورة ، وكانه كان يتنبأ بان النقيضة الديمقراطية ستكون مصدر الضعف الأساسى في هذه الثورة ، والثورة التى سوف تثب منها الثورة المضادة عليها وعلى منجزاتها .

وفى تقديرى أن موقف الدكتور مندور من قضية الديمقراطية وليست مسألة انتسابه القديم الى حزب الوفد كما يقول بعض الكتاب هو السر وراء ما كان بينه وبين قيادة ثورة يوليه من تحفظ بل من خلاف كان يصل أحيانا الى الاستغناء عن خدماته الصحفية ، أو شطب اسمه من قائمة المرشحين للبرلمان .

على أن هذا لم يمنع الدكتور مندور من مساندة المواقف والمنجزات التقدمية للثورة ، وأن يكرس قلبه لتعميق الوعي بالمبادئ الوطنية والديمقراطية بل وبالفكر الاشتراكى العلمى كذلك .

والحق أننا نستطيع القول بأن الدكتور مندور قد تطور فى كتاباته وممارساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فأخذ يرتفع من مستوى الرؤية الليبرالية الاصلاحية والعدالة الاجتماعية التقدمية بشكل عام ، يقترب شيئا فشيئا من الرؤية الاشتراكية العلمية ، فيتبناها ويبشر بها بمستوى أو بأخر .

ولقد تواءم هذا التطور الفكرى السياسى والاقتصادى والاجتماعى مع تطور مفاهيمه فى النقد الأدبى كذلك .

انه فى النقد الأدبى العربى صاحب « ميزان جديد » بغير شك . لعله فى البداية كان امتدادا لمدرسة طه حسين النقدية ، تأثرا بمدرسة لانسون ودور كايم ودراساته الاكاديمية فى السوربون عامة . الا أنه سرعان ما انتقل بالممارسة النقدية ، المرتبطة بممارساته السياسية والاجتماعية ، داخل السياق المتحرك المحتوم للمجتمع المصرى ، أن أخذ ينتقل من مرحلة الأدب المهووس والدراسة النصية الموضعية للأدب الى مرحلة أعمق من التحليل والتفسير متبنيا أكثر فاكثر وأعمق فأعمق ، الرؤية الاجتماعية للأدب ، دون اغفال للخصوصية الفنية الجمالية . وهذا ما عبر عنه فى كتاباته الأخيرة « بالنقد الايديولوجى » . وقد تختلف معه فى هذه التسمية فكل نقد يتضمن بالضرورة — فى تقديرى — بعدا ايديولوجيا — ايا كان هذا البعد — ، الا أن هذه التسمية كانت تعبرا صريحا عند الدكتور مندور عن انتماء فكرى ومنهجى . وهو يعترف فى بعض كتاباته بأن زيارته للاتحاد السوفيتى وبلدان أوروبا الشرقية قد « جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض ، ومن بين هذه النظريات الواقعية الاشتراكية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مناهيا أو على الأقل مجانبها لحقائق الناس والأشياء » .

وتحتدم المعارك الفكرية والنقدية بينه وبين مختلف الكتاب والنقاد مثل العقاد ، والشيخ أمين الخولى ، وخلف الله وسيد قطب ورشاد رشدى وغيرهم . وتكاد هذه المعارك جميعا أن تتلخص فى رفض الدكتور مندور قصر النقد الأدبى على التحليل اللغوى أو التحليل النفسى أو التحليل الفنى الخالص الخالى من الدلالة الاجتماعية أو الرؤية غير التاريخية للتراث الأدبى أو النزعة العرقية القومية الضيقة .

على أن الدكتور مندور ، فى تطوره المنهجى من المنهج التذوقى الى النهج التحليلى والتفسىرى والتقييىمى الاجتماعى ، لم يكن يقوم بقطعية ابيستولوجية ومنهجية مع كل مرحلة من هذه المراحل ، بل كالت كل مرحلة جديدة تتضمن — بمستوى أو بآخر — المرحلة أو المراحل السابقة ، كما تتضمن استيعابا نقديا لتراثنا النقدى العربى القديم . ولهذا نجد فى نظريته التى يسميها « بالنقد الإيدىولوجى » كل عناصر التذوق والتحليل فضلا عن التفسير والتقييم . ولهذا قد يكون من التعسف أن يقال عن منهج الدكتور مندور — كما يذهب بعض الكتاب — أنه منهج أرسططالى خالص . فما أبعد التصنيفيه الأرسطية والثوابت الارسطية — رغم استعائته بها أحيانا — عن مجمل منهج الدكتور مندور فى تطويره وفى تركيبته التى تجمع بين التحليل النصى والرؤية التاريخية والتقييم الجالى والاجتماعى ، بين التذوق الذاتى والدلالة الموضوعية . كما أنه من التعسف كذلك أن يقال — كما يذهب بعض الكتاب — الى أن منهج الدكتور مندور النقدى هو منهج انتقائى ، بسبب استمرار عناصر التذوق والتحليل فى منهجه النقدى الأخير . حقا ، اننا كما ذكرنا نجد هذه العناصر مجتمعة فى المرحلة الأخيرة من تطوره النقدى ، ولكننا نجدها — فى كثير من الأحيان — متضافرة متداخلة متراكبة وليست متجاوزة مما يبعد عنها — الى حد كبير — صفة الانتقائية . والحق أنه لا نقدا ادبيا بغير تذوق وتحليل وتفسير وتقييم . والقضية الصعبة هى اكتشاف المعادلة النظرية الصعبة بين هذه العناصر .

ولا شك أن الممارسة النقدية تغلب على الجانب النظرى فى دراسات الدكتور مندور الأدبية ، وأن لم تخل هذه الممارسة النقدية من عناصر وأسس نظرية عامة . على أن الدكتور مندور كان أبعد ما يكون عن الدعوة الى معيار نقدى جامد نهائى ، أو منهج اجرائى محدد سلفا بشكل قطعى . وكان يرفض القول بعملية النقد الأدبى دون أن يقفل الباب فى وجه الاستفادة من مختلف المنجزات والنتائج العلمية المختلفة . ولهذا فإن عدم الاكتمال النظرى عند الدكتور مندور — كان — لو صح التعبير — معنى من معانى رؤيته النظرية المكملة التى كان يمارس بها

نقده الأدبي ! فبين الذاتي والموضوعي ، بين الخاص والعام ، بين الجزئي والكلّي ، بين الشكلي والدلالي ، كانت تتحرك ممارسته النقدية في حرية فضفاضة نابغة من المساحة البالغة الاتساع للحرية الإبداعية في الأعمال الأدبية نفسها . على أن هذا لا ينفي أن منهجية الدكتور مندور النقدية كانت في حاجة إلى مزيد من التحديد النظري .

ولقد كان هو واعيا بهذا ، محاولا في ممارساته النقدية — فضلا عن كتاباته النظرية — أن يرسم الخطوط العامة لنظرية النقد ، منطلقا إلى اغناء وتعميق وتحديد هذه الخطوط العامة على نحو أكثر دقة من الناحية الإجرائية على الأقل . وهو الدور الذي واصله ويواصله من بعده بعض تلاميذه في مدرسته النقدية .

إن العقلانية والديمقراطية وإرادة التقدم والتجديد والإبداع غضلا عن الرؤية الإنسانية الناصعة الشاملة ، هي القسيمات الأساسية لفكر الدكتور محمد مندور التي تتجسد سواء في ممارساته السياسية والاجتماعية أو ممارساته الأدبية والثقافية عامة .

لقد كان الدكتور مندور يرغب تلك التفرقة التي عادت تطل علينا من جديد هذه الأيام للأسف — بين ما يسمى بالشرق والغرب . ويكتب الدكتور مندور منذ وقت مبكر « من الناس نفر كثير لا يزال يزعج بالنعرات القومية والدينية في مجال الثقافة ليتلف علينا حياتنا عن جهل . فتسمع مقالات عجيبة عن روحية الشرق ومادية الغرب ، كئن الغرب لاروح فيه ، والشرق لا مادة فيه ، والمشكلة الحقيقية ليست مشكلة ثقافة غرب وانها مشكلة الثقافة والجهل » .

ولكن هذا لم يكن يعنى عند الدكتور مندور تجاهل الخصوصيات الثقافية والتراثية والقومية ، ولم يكن يعنى كذلك الاستسلام والانبهار المطلق أمام كل منجزات الغرب . بل كان يدرك ما في الغرب من تيارات فكرية متصارعة ، ترتبط بمواقع ومواقف اجتماعية وطبقية مختلفة . ولهذا ما أكثر ما كان يقف موقف النقد بل الرفض لا للاقتصاد الرأسمالي العالمي فحسب ، بل لتلك التصورات والقيم الغربية الرجعية المحققة على ثقافتنا القومية . ولعل من أبرز هذه المواقف نقده الحاد الحاسم للمدرسة الاجتماعية الوضعية ولفاهيمها وتصوراتها وخاصة عند دور كايم وليني بريل وغيرهما . ولعل هذا يرد على ما يتهمه به بعض الكتاب من أن منهجيته كانت منهجية وضعية ، وأن فكره كان فكرا غريبيا يفتقد روح الاستقلال والنقد في مواجهة الفكر الغربي .

ومهما اختلفنا حول تحديد وتقييم الفلسفة العامة للدكتور مندور هل هى اصلاحية تقدمية ديمقراطية ، أم هى اشتراكية علمية ثورية ، فليس ثمة خلاف فى ان الدكتور مندور كان مثقفا واسع الثقافة وعميقها ، وكان واعيا وعيا موضوعيا متقدما ملتزما بهوم أمته ، وكان مناضلا صلبا من اجل تحقيق أهدافها الوطنية والديمقراطية والتقدمية وتنمية وجدانها الثقافى القومى والانسانى .

وفضلا عن هذا كله ، فقد كان استاذنا حقا ، معلما حقا ، موجها حقا ، كائن يكتب ويحاور ويدرس ليعلم ويفجر التفكير ويحرك الوجدان ويغذى الافواق ويشحذ الكفاءات والقدرات لا ليتعالى ويتشوق بثقافته . وكان يحتضن تلاميذه ومريديه والطلاليع الجديدة من كتاب عصره يأبوه حانية ، وديمقراطية صادقة وتواضع جم وحرص وحذب على توجيههم واغادتهم فى غير قسر أو تعنت .

وفى هذه الأيام الكالحة من حياة أمتنا العربية عامة والمصرية بوجه خاص ، عندما نتأمل تساقط العديد من كتابنا ومفكرينا ، وانحرافهم عن طريق الالتزام بالمبادئ الوطنية والتقدمية لشعبنا ولأمتنا العربية ، أو تخليهم عن روح العقلانية والموضوعية وانفعالهم وراء ثوابت سلفية جامدة أو شطحات فكرية ضبابية ، أو بيع أقتلامهم فى أسواق الثقافة النفطية الرخيصة والتضليلية ، والتغيبية أو صمتهم وتعاليلهم وعزلتهم وغريبتهم عن هوم شعبهم وقضاياهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، عندما نتأمل هذا كله ، نستشعر مدى الفراغ الذى خلفه غياب الدكتور مندور ، ومدى الحاجة الى حضوره الايجابى الرائع المهم . ففى الليلة الظلماء يفتقد البدر . على أن عزائنا أنه برغم هذه السنوات العشرين التى مرت علينا منذ غيابه عنا ، فما يزال يطل علينا بعطر ابتسائمه الوديعه الطيبة ، فى حرارة كتاباته المتوهجة دائما بالوعى والالتزام والتناؤل المناضل ، وفى تلاميذه الذين يتكاثرون ويتكاثرون فى مدرسته السياسية والثقافية والنقدية ، الباقية ، المستمرة ، المتطورة ، والتى لن تموت أبدا ، بل تستعيد اليوم عافيتها وتشرق بل تجذر طريقها من جديد فى اصرار وجسارة عبر الظلمة المستشرية مبشرة بفجر جديد لابد ان يولد ...

مندور وثقافة الجماهير

فؤاد دواره

كان محمد مندور (٥ يوليو ١٩٠٧ — ١٩ مايو ١٩٦٥)
ظاهرة فريدة في حياتنا الثقافية والسياسية ، جمعت بين عمق
الدارس الجامعي ، وشجاعة المناضل السياسي ، وجسارة
المصلح الاجتماعي ، وشعبية الكاتب الصحفي المقروء على
أوسع نطاق ، لا غرو أن ترك أعرق الآثار في حياتنا وثقافتنا
على اختلاف مجالاتها وتعدد مناحيها .

عمل أستاذا جامعيا منذ عودته من بعثته الفرنسية سنة
١٩٣٩ في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة الآن)
والمعهد العالي للصحافة الملحق بها ، ثم بكلية الآداب بجامعة
فاروق الأول (الاسكندرية الآن) ، ثم بمعهد التمثيل منذ
انشائه سنة ١٩٤٤ ، والمعهد العالي للدراسات العربية
بجامعة الدول العربية .

وانثناء ذلك الف العديد من الكتب والأبحاث من أهمها :

- « النقد المتجهج عند العرب » ، وهو رسالته للدكتوراه .
- « الأدب وفنونه » .
- « الأدب ومذاهبه » .
- « الشعر المصرى بعد شوقي » في ثلاثة أجزاء .
- « النقد والنقاد المعاصرون » .

وكان من الطبيعي أن يخص المسرح بجانب غير قليل من هذه
الدراسات الجامعية :

- « مسرح شوقي » .
- « مسرحيات عزيز أباظه » .
- « المسرح الثفري » .

— « مسرح توفيق الحكيم » .

كما ترجم مجموعة من المؤلفات الهامة :

— « دفاع عن الأدب » لجورج ديهايل — وقد أضاف إليه مقدمة تحليلية ومجموعة كبيرة من الهوامش الضافية حولته الى موسوعة أدبية نادرة .

— « منهج البحث في الأدب واللغة » للانسون وماليه .

— « من الحكيم القديم الى المواطن الحديث » لأربعة من كبار اساتذة السوربون .

— « تاريخ اعلان حقوق الانسان » للفيلسوف الفرنسي البري باييه .

— رواية « مدام بوفاري » لجوستاف فلوبر .

بالإضافة الى العديد من الكتب والمسرحيات التي راجع ترجماتها وكتب مقدمات لها . وهو تراث أدبي ونقدي ندر ان اجتمع مثله — كيفا وكما — لإستاذ جامعي آخر .



ولم يكتف مندور بنشاطه العلمي في الجامعة ، بل تركها سنة ١٩٤٤ ، ليرأس تحرير جريدة « المصري » ، ثم « الوفد المصري » ، ثم « صوت الأمة » ، كما اصدر مجلة « البعث » ، وخاض على صفحاتها اشرف المعارك واكثرها ضراوة ضد اعداء الشعب ومستغليه وناهبي اقواته . وقد نشرت نماذج قليلة من مقالاته السياسية عقب وفاته في كتاب بعنوان « كتابات لم تنشر » .

وبلغ من شعبية هذه المقالات وقوة تأثيرها في القراء ان باعة الصحف كانوا ينادون باسمه قبل اسم الجريدة التي يكتب فيها ، وهي مكانة لم يحظ بها في الصحافة المصرية سوى عدد قليل من الكتاب يعدون على اصابع اليد الواحدة .

ودفعته رغبته في تقديم المزيد من طاقاته لخدمة شعبه الى امتتاح مكتب للمحاماة ، وكان قد حصل على ليسانس الحقوق في العام التالي لنيله ليسانس الآداب ، والى ترشيح نفسه في انتخابات سنة ١٩٥٠ ، وفاز فعلا بعضوية مجلس النواب ، حيث اختير رئيسا للجنة التعليم ، وعضوا ببعض اللجان الاخرى ، وكان له نشاطه البرلماني البارز في تقديم انعميد من الاستجابات ، وترشيد سياسة الحكومة وقتذاك .

كانت طموحاته السياسية أكبر من أن تعد . وصلت فترة منسله
بجريدة « الوند المصرى » :

« .. كنت اكاد احررها بأكملها بفردى ، ثم جيمت حولى عددا
من الشبان التجهين .. وما لبثت هذه الجريدة ان اصبحت مركزا لحركة
تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته ، فقد حولتها
الى ما يشبه المنشور اليومى الثورى ، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية
الصلابة الى ابعد الحدود ، وجمعت منها سوط عذاب على الانجليز
والسرائى والنابها من الاقليات التى لم يكن لها هم سوى التريض للحكم
ومساقمته .. »

« كل ذلك سبب لى متاعب كثيرة واشمل نار حرب خفية ضدى فى
جناح الباشوات الاقطاعيين المسيطرين على الحزب آنذاك . وعلمت
اخيرا ان بعض هؤلاء الباشوات كان يحرض الشبان الوفديين على
الانفصال من حولى ، بل ومحاربتى ، فى الوقت الذى كنت اعمل فيه
مسئولية المعارضة كتبا ، وذهبت بسبب كتابتى الى الحبس الاحتياطى
ما يقرب من عشرين مرة فيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٤٦ ، حتى كانت
الحملة البربرية التى شنها اسماعيل صدقى فى يوليو سنة ١٩٤٦ باسم
محاربة الشيوعية ، اذ اغلق ذات مساء ١٢ جريدة ومجلة ، واطلق رجال
البوليس فى ظلام تلك الليلة ليلقوا القبض على ملكتين من الكتائب
والصحفيين ، كنت من بينهم .. »

وزاد السجن « مندور » صلابه ، فخرج ليواصل نضاله المارم
متعدد الجبهات ، فلذا به يقع ضحية مرض داهم ، اضطره لاجراء عملية
عاجلة فى لندن ، فتحت فيها جيبته لازالة ورم ضخم على عصب ابصاره
وهدد عينه اليسرى .

ولولا هذا المرض الخطير الطارىء لكان من المؤكد ان يلعب دورا
سياسيا اكبر خلال تلك السنوات الملتته التى سبقت قيام ثورة يوليو .
وارجح انه كان سينشئ حزبا سياسيا يستفيد فيه من شعبيته الكبيرة ،
ويعمل فيه بحرية اكبر لتحقيق مبادئه التحررية ، دلى على ذلك عبارة
وردت عنوانا فى مقال له نشره سنة ١٩٤٢ ، يقول فيها :

« .. فى مصر ادواء كثيرة نعرفها جميعا ونعرف طرق علاجها ،
ولكن العلاج لن يجدى الا اذا اعطنا التربية الخلقة لن يقومون على هذا
العلاج ، واى نتيجة لكتابتى وكتابة غيرى فى كل ذلك . الامر لا يحتاج
الى كتابة واننا يحتاج الى عمل ، يحتاج الى تنظيم احزاب ، وهذا ليس

من شأني كرجل قد قبل أن يفت نفسه — الآن — على نشر الثقافة في حدود قدرته . »

ومن يقول انه لن ينظم حزبا « الآن » لانتشاله بنشر الثقافة ، فانه يعني انه قد يفعل ذلك في مرحلة تالية . وهو ما نعتقد أن الظروف كانت مهية له تهما في نفس المرحلة التي داهمه فيها ذلك المرض الخطير .



على أن الخيرة فيها اختار الله ، ولا يعلم أحد أين يمكن الخير .. فقد كان من آثار تلك النازلة الصحية التي أصابت « مندور » ، ثم قيام ثورة يوليو بعدها بقليل ، أن قل اتجاهه للسياسة العملية ، والكتابة في موضوعاتها ، ويزداد اهتمامه بدراساته وكتاباته النقدية ، فعمق اتجاهاته فيها ، وبلور منهجه الخاص ، فأصبح أكبر نقادنا المعاصرين بلا منسزع ، وقام بدور بارز في توجيه حياتنا الثقافية وترشيدها .

ولا يعني هذا أن « مندور » في تلك المرحلة الأخيرة قد تنكر لأمكاره السياسية الثورية ، أو تخلى عنها ، بل لعل العكس هو الصحيح .. فما أكثر ما عالج المشكلات السياسية التي واجهت البلاد بعد قيام الثورة ، وجند قلبه لخدمة قضايا التحرر والاشتراكية ، وخاض بقلمه كل المعارك الخارجية والداخلية التي واجهتها مصر خلال تلك السنوات .. وازداد اهتمامه بمضمون العمل الأدبي دون اغفال لقيمته الجمالية . يقول عن تلك المرحلة تطوره النقدي التي تلت مرحلتى النقد الجمالي والنقد الوصفي التحليلي :

« تأتي بعد ذلك المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة النقد الأيديولوجي ، وهو منهج يحدد وظيفة اجتماعية محددة للأدب والفن ، ويصدر الناقد في نقده عن عقيدة ، أو على الأصح عن هذا المنهج الفكري والفني الذي يعتنقه . وقد دفعت الى اعتناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة وبالنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا ، ثم لايماني بالفلسفة الاشتراكية ، وازدياد ايماني بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عملي في الصحافة والحماية والبرلمان ، وبحكم نشأتي الرفيعة واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله ، وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة . »

وهكذا تحول النقد الأدبي على يدي « مندور » من ظلمات غير مفهومة ، أو تهويمات نظرية ، أو حذلقات بلاغية وجبالية ، لا صلة لها بواقع الشعب ، ليصبح وسيلة نضال ودعوة للتحرر والعدالة والتقدم .. دون اغفال للقيم الجمالية التي لا يكون الأدب أدبا بدونها ..

والحق أن بذور هذه المرحلة في منهج « مندور » النقدي كانت كاملة
أيضا في مرحلتيه السابقتين .. فنقرأ له مثلا في إحدى مقالات المرحلة
الأولى ، وقد كتبها سنة ١٩٣٩ ، قوله :

« .. أما من يدعون أن الأدب بغير رسالة تضطرب بها نفوسهم
فتلك أرواح خلقت خطأ كما خلق أكثر الناس بغير سبب ولا جبر ، إلا
اتلاف الحياة على من يستحق الحياة .. الأدب عنفنا تربية فراغ أو
احتمال على العيش ، وفي هذا امتهان لحياتنا لا حد له ، وهو أن نسمى
إلى غاية جاءت غايته حقيرة .. »

ومنذ الصفحة الأولى في كتابه الأول « في الميزان الجديد » (١٩٤٤)
الذي يضم كتاباته خلال تلك المرحلة نلمس بوضوح ارتباط النقد الأدبي —
في نظره — بالواقع الاجتماعي ، حين يحاول مراجعة ما حققه الجيل
السابق من الأدباء ، ويلاحظ أن « أكبر ظواهر الانخلاق فيها يبدو هو
خضوع ذلك الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية » ، لينتهي من ذلك إلى القول :

« إذا بقي لنا أن نمود إلى التقاط الأسلحة التي القاهما سلبقونا ،
وان نناضل دون حرية الرأي وكرامة الفكر البشري وتدنيس حقوقه غير
باغين ولا معتمدين . »

وفي نقده لروايته « نداء المجهول » لمحمود تيمور و « دعاء الكروان »
لطله حسين نراه لا يكتفى بالقيم الفنية والجمالية ، بل يستلهم الكثير من
ملاحظاته من واقع الحياة ، ويدعو إلى أدب يصاغ من الحياة ويعالج
مشكلاتها ، بل يذهب إلى القول في مقال آخر :

« إلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتجه إيماني
بحيث لا أطمئن إلى الأدب المجرد ، أدب الفكرة الذي يصدر من الأستاذ
الحكيم ، فهو أدب سهل .. »

حتى دعوته إلى التمسك بالمهوس ، وهي من أهم منجزات تلك
المرحلة الأولى ، لم تكن دعوة إلى الضعف والتخاذل ، كما ذهب بعض
مناوئيه ، بل كانت دعوة إلى الصق والبعد عن التزييف والمبالغات التي
شوهت الكثير من شعرنا ، ولم تخل هي الأخرى من بذور اتجاهه
الاجتماعي والسياسي ، مما نلمسه بوضوح في تعليقه على المقطوعة
الأخيرة من قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة :

« .. انى أحس فيها اثارة لهمنى وتحريكا لمعاني العزة في نفسى ،
فلانا لا اومن أن الدنيا قد خمت بنا كما خمت ببوتانا ، وانا أرغض أن اوارى
التراب حيا . »

« ان قى هذه النفقات ما يلعب وطنيتى ، بل انسانيتى . وهكذا تنتهى التصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يخط ولم يشد بالوطنية ولا دعائى الى شيء من تلك المعانى الضخمة التى نتشدد بها ، وانما اشعرنى بيؤسى — « ومالى وطن ولا جار » ، وما ارتدى ان نمت او قمت « غير رداء الخزى والعار . » لقد هم الشاعر ان يفتنى حيا ، فنفرت مزتى وهاجت شجونى . انتى الآن اقوى نفسا واعز جانيا ، واحمى شجاعة وان كنت قد ادركت يؤسى ، بل ربما لاننى قد ادركت مدى ذلك اليؤسى . . » .

ولن يعنم الدارس لمرحلته الثانية — مرحلة النقد الوصفى التحليلى — امثال هذه البذور السياسية والاجتماعية ، التى نمت وازهرت فى مرحلته الثالثة ، مرحلة النقد الايدىولوجى . وهو امر طبيعى يؤكد تكامل فكره واصالته واستمراريته ، بالرغم من تجنده وتطوره .



ومن اهم ما بلغت النظر فى كتابات مدهور الدبلوماسية منه فى وقت مبكر الى أهمية الثقافة فى عصر الوعي الجاهل ، وتوعيتها بحقوقها ، وتكوين رأي عام قوى ، وتوسيع آفاق الفكر ، تلك الجاهلية ونفادها ، فالج فى الدمار الذى ساء الامية الاجتماعية ، ففى ان يكون وسيلة نحو الامية العقلية ، وبشر الثقافة الاجتماعية ، كما دعا الى مكافحة امية المتعلمين .

ومنذ عام ١٩٤١ ومدهور يربط بوضوح بين كل اصلاح سياسى واقتصادى مرجو وبين قضية محو الامية وتنقيف الجاهل . ففى مقال « دستور الاصلاح — يؤمننا المسادى » الذى نشره بمجلة « الثقافة » (المجلد ١٤٧ ، ٢١/١٠/١٩٤١ ، ص ١٢) طالب باعادة توزيع الثروة عن طريق الضرائب التصاعدية ، وتعميم النظام التعاونى فى الريف ، وتدخل الدولة لزيادة الانتاج بانشاء الشركات والمساهمة فيها ، وهو ما اخذت به ثورة يوليو بعد ذلك ، والتى مسئولية تنفيذ هذه الاصلاحات على عاتق الطبقة المثقفة التى نشأت فى احضان الشعب ، لان مثل هذه المبادئ لا بد ان تلقى اشد المعاومة من قوى الثراء والتفوذ الفارقين فى لذاتهم الحقة « واما الطبقة المهدمة — وما اكثرها لسوء الحظ ! — فقد خدر الدين الذى اسىء فهمه اعصابها ، وغشى الجهل بعثارها ، وملا اليأس قلوبها ، فهى اعجز من ان تتصور علاجا ، بل اعجز من ان تمنى كل ما هى فيه من يؤسى . واى حسرة تملأ النفس كلما ذكرت ان كلامى هذا قد تمر عليه آلاف الاعين دون ان تستبين اثره هو ام لا . » . وثلاثة ارباع تلك الامية المسكينة اميون ، فماذا يرجى من هؤلاء ؟

ومن هنا جاء اهتمام مندور الشديد بأجهزة الثقافة الجماهيرية ،
كالمسرح والسينما والإذاعة والصحيفة والمجلة ، ثم التلفزيون بعد ذلك ،
وحرصه على استخدامها في توعية الجماهير وإيقاظها ، منذ أول مقال
كتبه بعد عودته من أوروبا سنة ١٩٣٩ ، حيث يقول :

« وثمة مشكلة السينما والراديو والمجلات والجرائد ، والذي لاشك
فيه أن هذه الوسائل قد احتلت في حياتنا ، بل وحياة الشعوب كلها
مكانا لا يدانيه مكان الكتاب .

« والأمر في بلدنا أوضح إذ نرى الإقبال على المشاهدة والاستمتاع
أكبر من الإقبال على القراءة ، وذلك بحكم أقل الجهود الذي يسيطر على
حياة الكسالى من أمثالنا أشد سيطرة . والقراءة على قلتها لا تكاد تمتد
إلى الكتب القوية ، بل تقتصر على الجرائد والمجلات التافهة ، وهذه
حالة محزنة يجب التماس علاج لها ، وأنا لا أشك في أن للمسألة
الاقتصادية وفقر الناس دخلا في هذه الظاهرة ، ولكنى اعتقد أن هناك
ما يمكن عمله من الناحية الثقافية أيضا ، وذلك بكسب النقد لثقافة الجمهور ،
ثم دعوته إلى القراءة ، فنيها ما يرفع القلوب ويهذب الاحساسات وينير
العقول ، ويربى الخلق ، بل فيها ما يجدد الحياة ويذهب ببللها .

« وأمر السينما والمسرح والراديو والكثير من المجلات مقروك بين
أيدي أخصى أن لا تستطيع أداء رسالتها ، بل أنها لا تعرف أن لها رسالة ،
وهذا اجرام في حق الشعب وحق الوطن ، ولهذا يجب أن يعنى بها
النقاد ، فهم وإن تكن أشياء غائبة عابرة محدودة الأثر في تثقيف الشعوب
ثقافة حقيقية ، إلا أنها واسعة الانتشار شديدة الضرر ، وليس من شك
في أنه من الواجب أن نساهم في تجديد حياة مواطنينا والدفاع عنها ، إلى
جانب ما نستطيع أن نكتب لأنفسنا وللخواص من الناس . »

وسيرة مندور وكتاباته التالية ليست في حقيقة الأمر سوى تأكيد
لهذا الدور الذى طالب النقاد بالقيام به . فالى جوار دراساته الأكاديمية ،
ومقالاته النقدية فى الكتب وفى أكبر المجلات الثقافية المتخصصة ، كانت
له مشاركاته وكتاباته السياسية التى سبقت الإشارة إليها ، كما كان
حريصا على الكتابة المنتظمة فى أكثر الصحف شعبية وانتشارا ،
كـ « الإذاعة » و « الشعب » و « الجمهورية » و « البوليس » ، بالإضافة
إلى أحاديثه المتعددة فى « البرنامج الثانى » ومشاركته فى العديد من
البرامج الأخرى فى الإذاعة والتلفزيون .

ونتيجة لادراكه لأهمية هذه الوسائل فى تثقيف الجماهير والارتقاء
بمستوى وعيها واحساسها أمرد لها كتابا بعنوان « الثقافة وأجهزتها » ،

لعله المرجع الوحيد في مجاله ، وظل يدرس سنوات عديدة بمركز التربية الأساسية في العالم العربي بمرس اللبان ، كما وجه عناية خاصة للمسرح ، نال فيه العديد من الكتب ، وكتب مئات المقالات حرص فيها على متابعة أهم ما قدمته الفرق المسرحية في الستينات بالنقد والتقييم ، بما في ذلك الفرق الاقليمية والمحلية والجامعية ، وكتب العديد من المقالات عن افلام سينمائية وأوبرات ومعارض تشكيلية ، بحيث لا نكاد نجد فنا من الفنون لم يخصه مندور بجانب من عنايته وتوجيهه .

على هذا النحو اتسعت نظرة مندور للنقد ، فلم يعد يقتصر على تحليل النصوص في عزلة عن حياة الجاهل ومشاكلها وثقافتها ، وظل يلح في المقال تلو المقال على ضرورة تثقيف الشعب ، ليتكون منه رأي عام مستنير ، لا سبيل لتقدم البلاد بدونه ، ومن ذلك ما كتبه في اوائل عام ١٩٤٥ :

« لا يستطيع الناظر في حياتنا العامة أن يطمئن الى وجود رأي عام بالمعنى المفهوم في بلاد الغرب ، وتلك ظاهرة ترجع فيما يبدو الى عاملين كبيرين : اولهما اقتصادي وثانيهما ثقافي .

« والسبب في حاجة الى التغيير من جهة على فساد توزيع الثروة في مصر ، وذلك آفة قديمة أساسها هذه الآية في علاجها مشكلات كبيرة ، ولكنها مستعالم فيها ما - وانها تكفي بإيضاح نتائجها فيما نحن بصده من وجود رأي عام أو عدم وجوده . وأمتنا تنقسم في جللتها الى طبقتين : اغنياء وفقراء ، وأما الطبقة الوسطى فلا تزال في بدء تكوينها . وكبار الاغنياء بطبيعتهم قوم مترفون أنانيون يمسفرون من الاهتمام بالمسائل العامة التي لا تعنيهم الا فيما يمس مصالحهم المباشرة . وأفراد الشعب تشغلهم مشاكل العيش ومشقاته حتى لا تترك لهم فراغا للتفكير الجدي في الأمور العامة ، والفقر ينال من قوة تفكيرهم فلا يستطيعون أن يحرروا من ارادة الاغنياء ، وعندما يكون المرء في قبضة غيره ، والحاجة الى الكفاف من العيش تلاحقه ، كيف تريد أن يكون حر الرأي ؟ .. »

على هذا النحو امتزجت قضايا الثقافة بالسياسة والاقتصاد والنقد الادبي والفني في حياة مندور وكتاباته شأن كل مثقف ثوري عبق الثقافة ملتزم بالولاء لشعبه ، حريص على تقدمه والانتصاف لغالبية أبنائه ، وما نحن بعد مرور عشرين عاما على وفاته ما زلنا نجد الكثير عنده لتعلمه وندعو الى تطبيقه ، لأننا لم نول بعد قضية الثقافة الجماهيرية ما هي جديرة به من عناية وعمل جاد شاق منظم ، ولم ندرك بعد أهمية الثقافة في نهضتنا وتقدمنا .

ذكريات عن مندور

نعمان عاشور

عرفت الدكتور مندور معرفة التلميذ للاستاذ فقد كان يدرس لنا مادة الترجمة من الانجليزية الى العربية في كلية الآداب عام ١٩٤٠م .
اي منذ خمسة واربعين سنة . قطعنا معظم العام في ترجمة «مرثية جرائ»
وهي من روائع الشعر الانجليزي .. وكان مندور رحمه الله قد عاد من بعثته في فرنسا لا يحمل دكتوراه في الأدب .. وهي الدكتوراه الذي حصل عليها هنا من مصر عن « تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري »
بإشراف استاذة أحمد أمين . عاد مندور من فرنسا هو وعدد كبير من شباب البعثات بعد ان حال قيام الحرب العالمية الثانية بينهم وبين استكمال دراساتهم هناك — اذكر منهم الدكتور على حافظ والدكتور شعيره والدكتور محمد القصاص .. وبسبب عودتهم الاصرارية المفاجئة هذه كانوا اقرب الى ان يكونوا طلبة اكثر منهم اساتذة — ولذلك سرعان ما نمت الصداقة بيننا وبينهم في قاعات الدرس واتصلت وتواصلت خارجها فيما قدر لهم سكناه في الجيزة والدقى وما حول جامعة فؤاد (جامعة القاهرة حاليا) .. وقد استعصى على الدكتور طه حسين وكان ايامها عميدا لكلية الآداب ان يعينهم على درجات فكانوا يتقاضون أجورهم بالحصة .. وساعد هذا الوضع على زيادة القربى وارتباطنا بهم كطلبة .
واصبحوا يشكلون ظاهرة جديدة في الحياة الجامعية ايامها .. يجلسون معنا في نفس المقهى ونحن تلاميذهم ويأكلون معنا في عشاءهم سندوتشات الفول والطعمية وينشغلون مثلنا بنفس اهتماماتنا الأدبية وهم جلوس معنا على قهوة عبد الله .. ويصبح الصباح فيدخلون علينا قاعات المحاضرات اساتذة نجهم بقدر ما نحترمهم . ولذلك لم تكن حصصهم تختلف عن جلسائنا معهم في قهوة عبد الله .. وكان ابرز ما افدناه منهم غير ازالة هذا الحاجز الوهمي بين الاستاذ وتلميذه ما كانوا يحملونه من أفكار متحررة تدفع بنا الى منطلقات فكرية بعيدة عن الانحسار العقلي الذي تفرضه طبيعة الدراسة الاكاديمية .

وجاءت معرفتي بالمرحوم الدكتور مندور في هذا الاطار .. واذكر اول واقعة احتكاك بيني وبينه اذ كان يترجم لنا أحد ابیات الشعر من

مرثية جرای ماذا بی افقه وسطَ الدرس واكملَ له بقية البيت السئ
يترجمه وكنتي احاول ان انافسه .. وتركتي اتكلم ثم قال مندور ساخرًا
— « اقمديا نالح .. الترجمة غلط .. احنا هنا مش في القهوة .. فاهم ..
اذا علمت كده تاني حالخرجك بره .. » .

وجلست وانا في شدة الخجل من نفسي فلما انتهى الدرس استبقتاني
.. لكن الغريب انه لم يعاتبني بل طلب الى ان « ابطل شقاوة » فلما
التقينا على قهوة عبد الله في المساء راح يحكى الواقعة للجالسين وهو
يضحك من تصرفي — وكانت هذه هي البداية ..

بعدها — اخذنا نتردد عليه في شقته بالدقي وكانت مليئة بالكتب
والمراجع المبعثرة على ارضيتها وغرفها الضيقة .. وكان يحلو له ان
يصف نفسه في هذه الأيام بأنه بوهيمي وكان يعتبرني بوهيميا مثله لاني
لا استطيع ان اسكت على شيء اراه وهو ايضا لا يمز به شيء الا ويملق
عليه . والصفة غير دقيقة لان سببها اصلا كامن فيما يمكن ان يكون
نوعا من « التلقائية » متصلة في تصرفه وتصرفي من اثر البيئة الريفية
التي نشأنا في احضانها فكريته قريبة من بلدنا . وقد ظل مندور حتى
نهاية عمره يتميز بهذه التلقائية حتى في طريقة كلامه ولهجته التي تجعلك
لا تصدق ان هذا الرجل علش أكثر من تسمة اعوام في باريس ولندن ..
وانما جاء توا الى القاهرة من كهر مندور ..



شيء آخر اذكره ولا انساه من ذكريات تلك الفترة . كانت الجامعة
ايامها مليئة بالدعوات السياسية والفكرية العديدة ومن بين جماعاتها
المتناثرة .. جماعة كانت تسمى نفسها « الخبز والحرية » . وقد تعود
اعضاؤها ان يوزعوا على طلبة مختلف الكليات ما يصدرونه من مطبوعات
لكسبهم الى جانبهم .. وصادف ان وقع في يدي احد كتيباتهم ويتضمن
مبادئ الجماعة فلما اطلعت مندور عليه .. استغرب لوجود مثل هذه
الدعوات لانها سائدة في فرنسا وعلى نفس الصورة اعنى انها تدعو الى
نفس هذه المبادئ .. واخذ مني الكتيب ليقرأه .. بعدها بليام ونحن
جلوس على قهوة عبد الله سألته عن الكتيب فانطلق يشرح لنا اصل هذه
الدعوات وحقيقتها وهي انها كلها اساسها الماركسية وهذه الجماعة
تمثل الجناح التروتسكي .. كانت هذه هي المرة الاولى التي اسمع بها
عن هذه الاشياء .. ومن بعدها تحولت كل احاديثنا من الادب الى
السياسة .. وبدانا نعرف على الشيوعية والاشتراكية من خلال ماكانت
تفيض به المكتبات من مطبوعات وما ينشر من كتب توزعها مكاتب دمايات

الحلفاء من الاتحاد السوفيتي وعلى رأسها المركز الثقافي الأمريكى الذى كان ينشر العديد من المطبوعات عن الماركسية واللينينية والاستالينية.. فلما انتهت سنوات الحرب كان كل جيلنا يشتغل بالسياسة ويتعلق بالاشتراكية والقيارات اليسارية التى سادت حينئذ فى هذه الفترة ولم يكن عجيبا أن يتحول مندور من الأدب الى السياسة . فبعد كتابه الشهير اللامح « فى الميزان الجديد » وقدم فيه شعراء المهجر اذا به يراس تحرير جريدة الوفد اليومية السياسية « صوت الأمة » ويقف هو والرحوم الدكتور عزيز فهمى على رأس الجناح اليسارى فى الوفد والذى كانت تمثله « الطليعة الوفدية » .. والحق أن صلتى بمندور لم تنقطع طوال تلك الفترة .. وكان هو اول من نصحنى بالكتابة فى الصحف نتيجة متابعته لكتاباتى فى المجلات الأدبية .. ناشتغلنا معه فى صوت الأمة وكان ينشر لى فى صفحاتها الأخيرة ما أقوم بكتابته من القصص وما أقوم بترجمته من الروايات العالمية ومنها « الخبز والنبذ » لسيلونى الايطالى و « كل شيء هادئ فى الميدان الغربى » لاريك ماريا ريمارك الالمانى و « عنقايد الغضب » لشناينيك الأمريكى والعديد من قصص ملك راج اناند الهندى ووليم سارويان الأرمنى الاصل وغيرهم من الكتاب العالمين البارزين فى تلك الفترة . وكان يعتز بما اترجه لأنه يعتبره من ثمار جهده فى تدريسه لى لمادة الترجمة وأنا تلميذه فى كلية الآداب .

وصفة أخرى من صفات مندور لا يفوتنى تسجيلها فى هذه الذكريات عنه .. كان مندور اذا كتب مقالا فى أى موضوع لا يبحث به الى المطبعة لنشره الا اذا قرأه للجالسين معه متتبعا فى حرص بالغ تطبيقاتهم عليه . وقد ظل على هذه المادة طوال عمره .. بل كان دائما ما يبحث من مستمع لمخاله قبل أن ينشره ..



وننتقل الى الجانب الآخر من مندور كناقد من أبرز النقاد الذين عرفتهم حينئذ الأدبية .. نبعد اغلاق جريدة « الوفد المصرى » التى كان يراس تحريرها بعد اغلاق « صوت الأمة » حاول مندور أن يشتغل بالمحاماة .. وافتتح مكتبا بالعلم . ولكنه لم يستطع أن يوفق فى هذه المهنة فعاد الى الكتابة الأدبية ناقدًا .. ومع أنه كان من أوائل المؤيدين لثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .. الا أنه اعتبر مغضوبا عليه لأنه من رجال الأحزاب البائدة .. واستبعد لفترة طويلة من الكتابة الصحفية.. فعكف على النقد الأدبى واستطاع أن يبرز سريعا فى هذا المجال بحكم ثقافته الواسعة وتخصصه ودراساته .. فلما ظهرت حركة الستينات فى

المسرح كان من اسبق النقاد واقدرهم واكثرهم دراية وارحيهم فكرا في تعليمته لها وحمل راية الدفاع عنها وعن كتابها وعن مدارسها وتياراتها الفنية . ووقف يندو عن الواقعية وحمل راية الدفاع عن الالاب الهادف والمسرح الملتزم خاصة كتعبير اساسه المضمون الاجتماعى فى مواجهة مزاعم « الفن للفن » وكتب فى ذلك الكثير من المقالات واخرج العديد من الكتب والدراسات التى استطلعت بها الحركة المسرحية فى الستينات منذ بداية ظهورها .. وقد اهلته مكانته لان يرأس قسم الدراسات النقدية فى المعهد العالى للفنون المسرحية ..

والحديث عن مندور يطول .. ويطول .. وتحتاج دراستنا لاعماله ومنجزاته الى اكثر من كتاب ونهيب بالدارسين والباحثين من النقاد ان لا يحرموا المكتبة العربية من دراسات متوسعة لتراث مندور العريض الشاىخ المتشعب فى مجال الابداع النقدى النفاذ .. والفكر السياسى الناقب ..

وآخذكم الى بعض الذكريات المتناثرة عن مندور ناقدا مسرحيا . فى ندوة بالبرنامج الثانى بعد عرض مسرحيتى « الناس اللي فوق » علم ١٩٥٧ .. اشترك فيها مندور مع الزميل الصديق الفريد فسر ج .. قال الفريد اننى شديد التأثر فى هذه المسرحية بالكثير من الحيل الكوميديا لمسرح الريحائى .. فلما حاولت الاجابة بالتطليق عليه اسكتنى مندور .. « لا تتكلم فانت اخيب من ان يدافع عن اعماله » موضحا ان ليس من مهمة الفنان الخالق ان يفسر ما كتب لانه آخر من يدرك حقيقة وقبسة ابداعه .. وانبرى للرد على الفريد معتبرا انه يتهمنى اتهامنا جاثرا لان هذه المسرحية بالذات . تعتبر كوميديا ناضجة منسوجة نسجا دراميا نقيا وهى اعبق وادق من « الناس اللي تحت » .. وكان هذا هو رايى الذى لا زلت اردده حتى الآن .. واضاف ان هذه المسرحية بالذات تعبر عن حقيقة موهبتى الكوميديا اكثر من اى شىء آخر وهى موهبة كوميديا غير مسبوقة .. ولما خرجنا من الندوة راح يشرح لى ولالفريد مبررات حكمه فقال ان ما فيها من كوميديا لا يعتمد على الصنعة وانما يعتمد على طبيعتى لاننى كما وصفنى « ولد كوميدي بطيمه » ونصح الفريد ان يعيد قراءة المسرحية لان العبارة بالنص .. وقد يكون العرض نفسه هو الذى اوحى اليه بهذا الارتباط الذى حاول ان يربط فيه بينى وبين الريحائى .. لان كوميديا الريحائى كوميديا العرض وليست كوميديا النص المكتوب .

فى العام التالى مباشرة كتبت مسرحيتى « سيمى اونطه » متأثرين مندور من بين النقاد ليصفها بانها تنتمى الى ما سماه مسرح « الاوتشرك » ومعناه « الريبورتاج الدرامى » وقرر تدريسه على طلبة المعهد العالى

للفنون المسرحية وجعل من « الاوتشرك » هذا مذهب يمكنه تطبيقه على بقية مسرحياتى الأخرى .. ولكى عارضته بأكثر من مقال .. وكنت أظن أنه سيفض بى فإذا به يرشحنى لتدريس « فن كتابة المسرحية » بالمعهد لكى أشرح للطلبة كيف أكتب مسرحياتى .. وطبيعى أن تنصب كل محاضراتى على استنكار فكرة « الاوتشرك » هذه بعد أن غرسها مندور فى أذهانهم .. ولم يعاتبنى على معارضتى له .. بل قال للطلبة وهو يتابع محاضراتى .. معقبا على استنكارى لنظريته عن الاوتشرك .. المهم أنه استطاع أن ينقل تجربته بواقعية وصدق .

كان مندور يحتفى بكل صاحب موهبة يتصدى لنقد أعماله ولم يكن يتعالى على أى كاتب مبدع حتى ولو كان من تلاميذه .. وهو فى هذا يرتفع عاليا متيزا عن العديد من النقاد .. فهو يقبل على العمل الفنى الذى ينقده بحب واعزاز وبدون استاذية فارغة أو عقد ثقافية مترسبة أو رأى مسبق .. ذلك أنه كان دائما كناقد موضوعى النظرة صادق الحكم بما جلب عليه من تلقائية صافية .. ولست أنسى يوم كتبت « أوبريت شلبية » الذى حولته بعد ذلك الى مسرحية « وأبور الطحين » كيف وقف مندور يدافع عن الأوبريت ويطالب بإخراجها وعرضها .. وبلغ به الحماس للأوبريت الى حد دعوتى للعشاء فى بيته ليطلعنى على قيمتها الفنية من واقع تقريره الذى كتبه عنه وبقية تقارير لجنة القراء التى أقرته بالإجماع وكل ذلك حتى لا أغضب أو أتوقف عن متابعة الكتابة للمسرح كما قررت أيامها من شدة الاحباط الذى أوقعونى فيه .. كان مندور يرى دائما أن مهمة الناقد يجب ألا تقتصر على مجرد ما يبذله من اهتمام أو رعاية لصاحب الموهبة وإنما يجب أن يتكفل بحراسة الموهبة حتى من صاحبها نفسه .

رحم الله مندور لكل ما بذله من جهد فى خدمة حياتنا الثقافية ولكل ما أنبته وخلفه من قيم فكرية وأخلاقية فى تراثه العريض الشامخ الذى يجب ألا يدركه النسيان .

مندورثوريا..

احمد محمد عطية

في السياسة والثقافة والأدب ، كان الدكتور محمد مندور الثوري الرائد الذي يمزج بين الفكر والسلوك ، وبين مفاهيم النضال من أجل الاستقلال الوطني والديمقراطية الميساسية والعدالة الاجتماعية . وكان واعيا بأهمية جمالية الشكل الأدبي بقدر حرصه على المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي . وفي نضاله ، كما في حياته ، كان شجاعا صلبا لا يعرف التنازلات والتسويات واتصاف الحسول ، فلم يخضعه الترهيب أو الترغيب . فقد كان ثوريا بكل معاني الكلمة .

فقد وضع في صدر جريدة « الوفد المصري » ، التي ترأس تحريرها ، شعارا جديدا وغريبا على حزب الوفد ، هو : « استقلال وادى النيل — الديمقراطية السياسية — العدالة الاجتماعية » . وأخذ يعمق لدى الجماهير المضمون الاجتماعي للثورة المرتقبة منذ الأربعينيات ، قائلا : « قضية العدالة الاجتماعية تكاد تنفقا الآن ، فبؤس الشعب ضارب أطنابه ، والتفاوت بين الفقر والغنى في هذه البلاد قد بلغ حدا لا يطاق ، حتى أصبح من المألوف أن تشهد كل يوم وقاحة الثراء وذل الفقر في كل مكان ، والأمور بيد الطبقة الثرية الجشعة .. لابد من أن يأتي يوم يمل العبد استعباده ، والفقر ذله ، لابد أن يأتي يوم يفتن فيه فاقد الوعي إلى حقه ، وضعيف العزيمة إلى قوته ، وعندئذ مريض من لا ضمير له ، وتنكسر حدة من لا يعرف غير الجشع ، ويتحطم استبداد من ألف الاستبداد .. أن بالنفوس ظمأ إلى الحرية والعمل ، غابا رى ، وأما احتراق .. (١) وظل ينادى العمل والفلاح والموظف والمثقف ، ويوقظ فيهم روح الثورة ضد النظام بالمره ، مما جعله يمثل خطورة على قيادات حزب الوفد ، ودفع الباشوات الذين يتولون قيادة الحزب إلى محاربته ومحاولة فض الشهاب اليسارى المثقف من حوله . وقد أمضى فقينا بهذه

(١) جريدة « الوفد المصري » ، ٢٤ ديسمبر ١٩٤٥ .

الاتصال الى كل من **رجاء النقاشي (٣)** و**غزاد دوار (٣)** . وقد امله نضاله الثوري الشجاع لينوز بمعضية مجلس النواب سنة ١٩٥٠ عن دائرة السكاكيني بأغلبية ضخمة ، وليواصل كفاحه حتى رضخت حكومة الوفد لطلاب الجماهير وافتت بمعاهدة ١٩٣٦ الاستعمارية .

وكان مندور قد استلهم وقاد ثورة الجماهير ، على صفحات جريدة « الوفد المصري » ، في مطالبتها لحكومة النقراشي بإلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، فارتفعت تلك الحكومة بمذكرة سرية في ٢٠ ديسمبر ١٩٤٥ بدانها بعبارات الذل والخضوع لبريطانيا ، وقالت : « امام هبة الشعب المصري عن بكره ابيه ورغبته الحارة في ان يرى علاقاته ببريطانيا العظمى مستقرة على اساس من التحالف والصداقة الخالصة من شوائب ريب الماضي والطلاقة من اسر مبادئ قد انتقضت زيماتها ، تعرب الحكومة المصرية عن ثقتها بأن حليفاتها ستشاركها في هذا الرأي ، وان الحكومة البريطانية ستعنى بتحديد موعد قريب لكي يشخص وفد مصرى الى لندن للمفاوضة معها في اعادة النظر في معاهدة ١٩٣٦ . » وبعد مضي اكثر من شهر على تقديم تلك المذكرة الى الحكومة البريطانية ، جاء الرد البريطاني عليها في ٢٦ يناير ١٩٤٦ بثابة صنعة للحكومة المصرية بقوله « ان المبادئ الاساسية التي قامت عليها المعاهدة المصرية الانجليزية سنة ١٩٣٦ سليمة في جوهرها . وان سياسة حكومة جلالة الملك ان تدعم بروح من الصراحة والود والتعاون الوثيق الذي حققته مصر ومجموعة الامم البريطانية والامبراطورية في اثناء الحرب ، وهو ما نوهت به المذكرة المصرية ، وان نقيم هذا التعاون على اساس المشاركة الكاملة بين ندين للخفض عن مصالحهما .. » (٤)

وعندما انضمت المذكرة المصرية المتهادنة المتخاذلة والرد البريطاني عليها ، هاجم مندور التخاذل مهاجة قوية . وقاد حملة عنيفة لحمل الحكومة المصرية على عرض قضية الاستقلال على مجلس الامن في فترة دولية مواتية نتيجة لاصرار الاتحاد السوفيتي على عدم الجلاء عن جنوب ايران الا بعد جلاء القوات الأجنبية عن الشرق الأوسط ، قائلا : « لماذا تنتظر هذه الحكومة بعد ان اتضح موقف انجلترا على هذا النحو لكي تبسط قضيتنا امام الجمعية العمومية وامام مجلس الامن .. » (٥) .

(٢) مجلة « الآداب » ، ديسمبر ١٩٦٤ .

(٣) مجلة « المجلة » ، فبراير ١٩٦٥ .

(٤) في اعقاب الثورة ج ٢ ، لعبد الرحمن الرافعي .

(٥) جريدة « الوفد المصري » ، عدد ١٦ يناير ١٩٤٦ .

وعاود مندور هجومه ضد الحكومة عندما ادلى عبد الحميد بدوى ،
 مدير الخارجية المصرية ورئيس الوفد المصرى لدى الأمم المتحدة فى ذلك
 الحين ، بتصريح غريب الى وكالة الأنباء العربية اسما البريطانية فعلا —
 بأن مجلس الأمن غير مختص فى نظر قضية مصر وسائر البلاد العربية .
 وقلبت قبلة الجاهل لهذا الموقف الغريب . واندلعت المظاهرات الغاضبة
 وصودرت صحيفة مندور التى كان يحرقها كلها تقريبا ، ووقع حادث
 « كوبرى عباس » الذى ابتلع فيه النيسل العشرات من شباب الوطن
 المثقف الواعى بقضيته ، وهبت مظاهرات القوى الجديدة للطلبة والعمال ،
 فطاحت بحكومة النقراشى ، وجاءت حكومة أغنف رجعية وارهبا هي
 حكومة اسماعيل صدقى ، واستقبله مندور بقتال عنيف هاجمه فيه وهاجم
 الرأسمالية المصرية ، ومما جاء فيه ان « ... مصر باعتراف الجميع
 من أشد بلاد الأرض حاجة الى تحقيق شئ من العدالة الاجتماعية بين
 سكانها وهى لهذا كانت تنتظر الا يلى أمورها رجل عرف بنظره الرجعى
 نتيجة لاتساع مصالحه الخاصة وهو رئيس لاتحاد الصناعات فى مصر ،
 المسيطر على حياتنا الصناعية كلها تقريبا ، وقد بلغ الأمر أن حاول غير
 مرة فى البرلمان نفسه اتخاذ الشعور الوطنى وسيلة لارهاق المستهلكين
 من أفراد الشعب لمصلحة المنتجين من أصحاب الصناعات .. كما اعترض
 غير مرة على اتصاف الموظفين وانصاف العمال ، وناهض كل مشروع
 شعبى يرمى الى علاج ادواء هذا الشعب المزمنا ، من فقر ومرض وجهل ..
 ولهذا اعتبرت الأمة المصرية تولية صدقى باشا للوزارة أيضا نكسة
 اجتماعية لاشك فيها » (١) . ثم وصفه بأنه رئيس « وزارة استبدادية
 رجعية رأسمالية .. لا يخطر بباله على الاطلاق ان فى مصر الآن الى
 جانب مشكلة الانتاج وعدم استغلال جميع مصادر الثروة فى البلاد .
 مشكلة أخرى لا تقل خطورة هى مشكلة التوزيع ، توزيع الثروة ، ومافى
 هذا التوزيع من ظلم فلاح يجب ان يزول ، وسيزول أراد صدقى أو لم
 يرد ، لان الله يابى الظلم ، ولأن الشعب قد مل الظلم ، ولأن وقاحة
 الغنى لم تعد تحتل الى جوار ذل الفقر فى هذا البلد البائس المنكود » (٢) .

**واخذ مندور يهاجم فى ضراوة النظام الاجتماعى الفاسد ، ويهاجم
 الرأسمالية وفصل العمال بنفس القدر الذى يهاجم به الاستثمار ،
 فى مقاله اليومى بصدر جريدة « صوت الأمة » كما كتب يندد بمساة فصل
 ثلاثة آلاف عامل من شركة نسج الحلة ويقول : « هذ امثلة نسوقها
 لجرد التليل على ان هذه الحكومات التى تتصدى اليوم لحكم الأمة**

(٢) جريدة « الوفد المصرى » ، عدد ١٧ فبراير ١٩٢٦ .

(٣) جريدة « الوفد المصرى » ، عدد ١٩ فبراير ١٩٢٦ .

لا يقف اذاها عند قضية الوطن الراكدة المعطلة ، بل يمتد الى مصالح الناس واقواتهم وهى التى تعضهم كل يوم باتياعها السامة (٨) .

وشن مندور حملة عنيفة ، على صدر صحيفة « صوت الامة » ، ضد المعاهدة الاستعمارية المزمع توقيعها والمعروفة باسم معاهدة « صدقى - بيفن » ، فكتب تحت عنوان مثير في صدر الصحيفة : « لا تنسوا ايها المصريون : ان تحطيم مشروع صدقى - بيفن هو هدف جهادكم » يقول : « لا نزال عند رايانا الذى كشفنا به الستار عما يدبر لقضية الوطن منذ اكثر من خمسة عشر يوما .. وهى ان الحكومة المصرية ليست جادة في اختصام الانجليز وانها هى وغيرها من رجال العهد القائم لا يترددون الا بين امرين هما العودة الى المفاوضات في مصر او العودة الى المفاوضات بعد وساطة مجلس الأمن وايصاله . وبناء على ذلك لا ينبغي اطلاقا ان يطمئن احد الى التفرائى باشا عندما ينيع انه سيذهب حتما الى مجلس الأمن ، وذلك لأن المهم ليس الذهاب الى هذا المجلس ، وانما المهم هو ان يعلن التفرائى باشا اختصاصه للانجليز من اجل وطنه وان يتخذ الخطوات التى تدل على انه جاد في هذه الخصومة ، وذلك بان يقرر رسميا الفاء معاهدة ١٩٣٦ واتفاقية ١٨٩٩ وان يصرح بأنه لن يقبل العودة الى المفاوضات التى اوصى بها مجلس الأمن وذلك لأنه يرفض مبدا التحالف العسكرى ومبدا الدفاع المشترك ومجلس الدفاع ويصر على ان تخرج مصر من حظيرة بريطانيا وان نسترد سيادتها كاملة غير منقوصة حرة غير مقيدة .. وانه بعبارة موجزة يرفض مشروع صدقى بيفن (٩) .

وقد ظل مندور دائما مثال الثورى المناضل الحر الشجاع الذى لا يكل ولا يرهه حديد الرجعية ونارها ، اذا سجن ، يواصل كتاباته النائرة من خلف القضبان ، حتى اعتقله صدقى مع المئات من الصحفيين والكتاب والشباب الوطنى في حملته المسعورة المشهورة تحت ستار محاربة الشيوعية ، وراح يلصق الشيوعية بكل وطنى لينكل بالاحرار . واوحى صدقى الى جريدة « اخبار اليوم » ، جريدة السراى الملكى وقتئذ ، لتشن حملة مسمومة لتشويه كحاخا الوطنى لدى الجماهير ، وتطليخ صورته بأنه عميل للكمونترن عندما نشرت بعنوان كبير احمر : « القبض على الدكتور محمد مندور الواسطة بين الوفد والكمونترن » ، وذلك بعد رفضه اى اغراء مادى واصراراه على موقفه الثورى الصلب رغم عرض حكومة صدقى عليه ان يقبل وظيفة سفير مصر في سويسرا ، وقال

(٨) جريدة « صوت الامة » ، عدد ١١ يناير ١٩٤٧ .

(٩) جريدة « صوت الامة » ، عدد اول مارس ١٩٤٧ .

لعبد الرحمن البيلى وزير مالية صدقى : « انى افضل الانتحار على مثل هذه الخيانة الوطنية » (١٠) . وتحديث مندور عن هذا الاضطهاد بشجاعة . « ... فيا للعجب ! رئيس جمهورية سوريا ينذر بثورة دائمة اذا لم يخرج الفرنسيون من بلاده ويعلن سخطه على العالم وعلى الحياة هو وشعبه اذا لم يصل الى الحرية الشريفة العزيزة ، ومحمد مندور يكتب مقالا يستنكر فيه الاعتداء على الناس ويدعو مواطنيه الى ان يظهروا شعورهم الوطنى على نحو جدى بالاضراب يوما واحدا اضرابا سلبيا فيشكوه الى النيابة رئيس الوزارة المصرية وتريد النيابة ان تزعج به فى السجن ولا تطلق سراحه الا بكفالة مالية قدرها خمسون جنيها كاتمه مجرم يحتمل هربه ! » (١١)

غبالاضافة الى دراسته الرائدة « النقد المنهجي عند العرب » ، النضال الذى يستحق وحده دراسة كبيرة تحيط به ولا يتسع لها المجال ، اما نضاله او جهاده الأدبى ، كما اسمته بحق زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز فى تقديمها للطبعة الثالثة من كتابه « نماذج بشرية » ، فيتمثل فى كتبه : « نماذج بشرية » ، « الأدب ومذاهبه » ، و « فى الميزان الجديد » .

غبالاضافة الى دراسته الرائدة « النقد المنهجي عند العرب » ، قدم مندور كتابه « نماذج بشرية » الذى وصف بأنه « أقرب كتبه الى قلبه » ، وذلك بالاضافة الى دراساته المسرحية وترجماته العديدة لأهميات الكتب الأوروبية ومقدماته النقدية لعشرات الكتب المترجمة والمؤلفة .

غفى رحلة ممتعة طاف بنا الدكتور محمد مندور بالشخصيات الأدبية التى عاشت وكتب لها الخلود فى الأعمال الأدبية العالمية ، من « جفروش » فيكتور هوجو : الى « دون كيشوت » سرفنتيس ، و « الملك لير » لشكسبير و « روبنصون كروزو » لدانيل فو ، و « عبيط » دستوففسكى .. رحلة طابعها التعمق ومعايشة الفن الأدبى ، وانماء الشخصية الأدبية التى أبدعها الأديب ، وإبراز المضمون الاجتماعى لكل شخصية من النماذج البشرية التى تعرض لها الكتاب بالنقد والدرس والتمحيص والنهم العميق ، مما جعل عمله النقدى ابداعا أدبيا جديدا .

واذا كان مندور قد تابع الشخصيات الأدبية البارزة وتقدم دراسة ممتازة امتزج فيها التاريخ بالنقد بالدراسة الأدبية ، فإنه اضاف أيضا رؤيته الاجتماعية وإيمانه الدائم بدور النقد والأدب فى إبراز المضمون

(١٠) مجلة « المحلة » ، العدد ٩٨ ، فبراير ١٩٦٥ .

(١١) جريدة « الوفد المصرى » عدد ٥ نوفمبر ١٩٤٥ .

الاجتماعى للعمل الأدبى والتعاطف مع مشاكلك الجماهير ومعايشتها واطهارها في شجاعة مهما كان موضوع الدراسة يمت بصلات وثقى الى أحداث الماضى السحيق ، ذلك لأنه يومئذ من خلال بحث الماضى الى الحاضر ، في دراسة استقراء شمولية للعمل الأدبى وصاحبه ، والواقع التاريخى والأبعاد الاجتماعية ، وفهمه وتفاعله بالنموذج الذى يعرضه . وهى دراسة نقدية تدعو الى الأمل والى الثقة والى القوة والى المقاومة والى الجهاد .. وفى هذا نتفق مع زوجته وكتبتة وموضع سره الشاعرة ملك عبد العزيز ، في تقديمها للطبعة الثالثة من كتاب « نماذج بشرية » اذ تقول : « وهو يدعو الى الجهاد ، الجهاد الذى لا يعرف اليأس مهما لاقى من أخفاق » (١٢) .

فنعلمنا يتحدث عن « فيجارو » الذى قدمه « بومارشيه » في مسرحياته « خالق اشبيلية » و « زواج فيجارو » و « الأم الجائنة » ، نجده يحدثنا حديثا يلائم طبيعة شعبنا العربى في مصر ، السخاخرة ، فالسخرية أحد اسلحة شعبنا الحادة في مواجهة الظلم .. وهو هنا يقيمها ويعتبرها إحدى طرق المقاومة الشعبية ، و « سخرية فيجارو » أنى ليست دليل جفاف في نفسه ، وانما هى انتقام مر من نظام بلغ من فسادده ان كان الشعب يسعى الى هدمه دون أن يفكر فيما يريد أن يقيم على انقاضه من نظام ، وعندما يلجم الظلم السنة الرجال لا يجد ذوو الآباء منهم سبيلا غير تلك السخرية التى لا تعرف سلاحا أمضى منها بين أيدي الشخصيات القوية » (١٣) . بل ان المقطفات التى ينتقيها الدكتور مندرو تستهدف الثورة ضد البورجوازية الكبيرة والاقطاع والأمرء والملك ذافه ، الذين أسباحوا شرف البسطاء : « وكانت الوقاحة في ذلك الحين قد بلغت بالاشراف مبلغا ما كان فيجارو ليستطيع معه صبرا: كانوا يدعون لأنفسهم حق قضاء أول ليلة مع عرائس اتباعهم .. » (١٤) اليس هذا ما كان يرتكبه الملك فاروق في بلادنا؟! و « لا . لا ياسيدى الكونت ، ألائك سيد كبير تحسب أنك عبقرية فذة ؟ المسولد والثراء والوجاهة الاجتماعية . كل هذا يغرى بالكبرياء ، ولكن ماذا فعلت لتنال كل تلك الخيرات ؟ لقد قاسيت آلام الولادة اليس ذلك كل ما فعلت ؟ وأما أنا فياويل القضاء فيما فعل بى ! » (ص ٥١) .

انها مقطفات اختيرت بعناية فائقة ، وإيهان واضح بقضايا الجماهير ، وبالأشتركية ليصل بنا الى صرخته القوية قائلا : « فيجارو

(١٢) نماذج بشرية ، ص ٢٠ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤٤ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

روح خالدة لانها كقوى الطبيعة التى لا تدفع . فيجأرو من روح الله
لأنه رمز الشعب ، ذلك الشعب الخامل الذكى المهضوم الحق ، ذلك الشعب
الذى لا يريد أن يستجدى أحدا ، وإنما يطالب بحقوق لآبد أن ينالها يوما ما ،
ذلك الشعب الذى يشكو من نظام فاسد لآبد أن يقيم على انتفاضه نظاما
أصلح » . (ص ٥٣) أليست هذه بالضبط قضية شعبنا ، وبهذه القوة
وبهذا النضج يستحدثنا مندور على الثورة ضد النظام الفاسد ، بوعى
الثورى يرى الحل العلمى الثورى الحق فى هدم « النظام الفاسد » وإقامة
« نظام أصلح » . . لا نزعات إصلاحية ولا ترميم لواجهة النظام الاقطاعى
الراسمالى الاستعمارى المتعفن المتهالك .

و « جفروش » طفل فكتور هوجو فى البؤساء ، الطفل المشرذ البائس
الذى قامت الثورة من أجله ومن أجل أمثاله فى فرنسا فنسى آلامه وراح
يتغنى بنشيد الثورة « بالرسيليز » مع المتغنين ، « يعلن فى أصرار : « لا
عليكم ! أن برجلى اليسرى الما شديدا ، ولقد قسا بى الروماتيزم ، ولكنى
سسرور أيها المواطنين ، وما على الأعيان الا أن يستوثقوا من مواضع
أقدامهم . من هم أفراد الشعب ؟ كلاب ! ليكن ، ولكن ليحترموا تلك الكلاب .
آه ! ليت هنا زنادا . لقد أتيت من ظاهر المدينة حيث النار تترزم والقلوب
تغلى . آه ، لقد حان الحين لنقطف زبد القدر » .

و « دون كيشوت » . الذى رأى فيه البعض مجرد مجنون يصالغ
طواحين الهواء ، رأى فيه مندور انموذجا للفتاح والجهاد « فى سبيل
مثل أعلى » وما على شبابنا الا أن يجاهد فى سبيل مثل عليا ، دون
نظر للنتائج سواء تحققت أم لم تتحقق ، فيكفيهم أن يجاهدوا وأن يعملوا
من أجل حياة أفضل ومن أجل مثل أعلى . وإذا كان « دون كيشوت »
قد مات الا أنه سيظل « رمزا لما فى نفوس الشباب الخيرة من التماس الخير
والفناء فى سبيله » . (ص ٦٧) فيجب إذن أن يكون لنا دائما مثل عليا
تكافح فى سبيلها ، هذه أيضا خلاصة دراسته واستقرائه لفاوست
« جوته » ، مهما كانت دوافع اليأس يجب أن تنتصر عليها يجب أن نؤمن
بالمستقبل ، يجب أن نناضل « وسيان بعد ذلك أصبحنا نجاحا أم اخفاقا .
فالجهد نبلى فى ذاته » . (ص ١٤٨) .

وطوال رحلته فى أمهات الكتب العالمية ، وفى روائع الأدب العالمى ،
لم يفقد صاحب « النقد المنهجى عند العرب » صلته بترائنا العربى
الأصيل وأهله به ، فإذا كان دانتى يستلهم الشعر من معبودته «بياتريس»
ويضفى عليها صفات الملائكية والخلود ، فلدينا أيضا فى ترائنا أمثلة :
« ألم يتغزل قيس ابن الرقيات بألم البنين . رغم ما كان لتلك السيدة
الجليلة من وقار ؟ ثم ألم يتغزل الماجن عمر بن أبى ربيعة بسكينه بنت الحسين

وعائشة بنت طلحة ، بل وبأخت الخليفة عبد الملك بن مروان وبينته ؟ «
(ص ١٤٨) .

لقد خلق مندور النقد خلقا ابداعيا وثوريا ، ودفع برؤاه النضالية
الشجاعة بين سطور نقده . فرأى « جوليان سوريل » بطل رواية
« الأحمر والأسود » لستاندال ، أحد الذين ينبذهم المجتمع البورجوازي
الناشئ في أعقاب الثورة الفرنسية ، فيصير ثوريا يرى أنه « أما القناعة
بالقليل والرضا بالظلم فلا ، بل تأهب للنزال » . (ص ١٧٠) .

ورواية دستوفيسكى الشهيرة « العبيط » لم يرفيها الدكتور مندور
صفة العبط منطبقة على بطلها « الأمير موتشكين » . فاذا كان هذا
الأمير الروسي بصادق الأطفال دون الكبار ويعطف على كيوه فتاة ،
ويغضى عن الفئاق والخداع الذى بيديه له خادام الجنرال ، فليس
معناه أنه عبيط ، بل نحن العبيط : « أما أنا فأعتقد أن عقولنا هى الفاسدة
وأن حياتنا الاجتماعية قد خربت نفوسنا . لقد كانت من القسوة
بحيث جعلت من حياتنا كلها نفقا متصلا واتخذت من هذا الفئاق قانونا
صاراميصنا من عدم احترامه أكبر الأذى ، فأصبحنا جميعا نتساعل عن
سر عبط هذا الأمير العجيب ، بدلا من أن نتساعل عن سر فسادنا نحن
خدما وسادة » . (ص ٣١٤) .

وفي كتابه « الأدب ومذاهبه » يذكر الدكتور مندور رأيه في وظيفة
الأدب ، بعد استعراضه لكافة المذاهب الأدبية وتعريفات الأدب وفنونه
ومجلاته ، وبعد الطواف بالكلاسيكية والرومانسية والواقعية الاشتراكية
والطبيعية والفن للفن والرمزية والفرويدية والسريالية ثم الوجودية ومع إيمانه
بالاشتراكية إلا أنه يرفض حرفية الواقعية الاشتراكية ويشترط الجمال مع
الصدق في العمل الأدبي قائلا: «لأما الاشتراكيون فإن تعسفهم يأتى من ناحيتين:
الناحية الأولى اسرافهم المذهبي الذى يريد أن يفرض ديكتاتورية على
الأدب ، بحيث لا يعنى إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من يؤس
ومحن . والناحية الثانية تاتى من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته
الى القيم الجمالية ، وانكارهم لتأثير هذه القيم في تهذيب الشعوب ورفع
مستواها الروحي . وليس من شك فى أنه اذا كانت الإنسانية فى حاجة
الى من ينتقم لها من اليأس والشقاء فهي أيضا فى حاجة لا تقل مساسا
لأن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق او انحطاطه . وطبقات الشعب
العامة لا تقل حاجة الى الغذاء الروحي والجمالى عنها الى الغذاء المادى
والعقلى .. » (ص ١٠٦ و ١٠٧) .

كان مندور مناضلاً في كتاباته ، كان دائماً في صراع ضد شيء ما ، فكرة ، قوى استبدادية ، نظرية أدبية .. تجده في مقالاته التي نشرها في مجلتي «الثقافة» و«الرسالة» ، والتي جمعها في كتابه « في الميزان الجديد » ، وفي مساجلاته مع العقاد حول رسالة الغفران و قول العقاد : « ان فكرة أبى العلاء في هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقه اليها غير لوسيان » ، وما كتبه العقاد : « نهيت الى كلمة لاديب يكتب في (الثقافة) بتوقيع محمد مندور .. » (١٥) فرد عليه مندور تحت عنوان « جورجياس المصرى » : « وأنا أحمد الله اذ نبه الأستاذ الى كلمة محمد مندور هذا ، فالعقاد رجل لديه ما يشغله عن الثقافة وعن محمد مندور ، وهو منكم في قراءة امهات كتب الأدب التي وجد فيها أن فكرة أبى العلاء في هذه الرحلة الى العالم الآخر لم يسبقه اليها أحد غير لوسيان في محاوراته فأنى له بقراءة الثقافة ، وما هي بشيء الى جوار عيون الأدب ، ومن هو مندور ، ليقرأ له وهو مأخوذ بسحر لوسيان ؟ ومحمد مندور يسره ان ينبه العقاد قبل أن يبدأ في مناقشته الى تنمية جلته كما هي بالثقافة عدد ١٧٦ : « والكل يعلم ما في أساطير اليونان من وصف لنزول أورمانيوس الى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريدس ، والكل يعلم وصف هو ميروس لرحلة أوليس ، ووصف فرجيلوس شاعر الإلياذة لرحلة اينبيوس بذلك العالم .. »

أضف الى ذلك مناقشاته ومعاركه الفكرية والأدبية مع محمد خلف الله والاب الكرملى و زكريا ابراهيم وسواهم .. التي ظل خلالها مناضلاً شجاعاً . عف اللسان ، قوى الحجّة ، غزير المادة ، وما أكثر مواقفه الشجاعة وتضحياته وتمسكه بالحق مهما لاقى من متاعب وأهوال . وإذا كنت قد قصرت هذه المقالة على نضاله الثورى قبل ثورة يوليو ، ١٩٥٢ ، فلأنه في اعتقادي جانب لم ينل حقه من الاهتمام .

الشيخ مجمود

متولى عبد اللطيف

الشيخ محمود
أبو قلب ودود
حى وموجود
فى ضمير الشعب السودانى

الحق ناداه
صلى ولباه
ورفع يميناه
انا ويا المد الانسانى

انا قلبى شجاع
على صفره يسلاع
حلم وأوجاع
الجنس البشرى وأوطانى

بعد السبعين
والقلب حزين
آه يا فلسطين
ما تردى على الشيخ الفانى

الهجعة الخيش
ورغيف العيش
وبالدوب بنعيش
فمن باقى التركة يا حقانى

* * *

صوت التماسيح
بيفح فحيح
وكلامى صريح
ماقدرش أخالف ايمانى

* * *

دى شريعة غاب
والنجم انساب
على ضفر وثالب
أحساد الأسد البريطانى

فى العدد القادم :

أقلام جديدة

يقدمها : محسن الخياط

ضد الشعر .. عن الاتجاهات الشعرية الجديدة

محمد كشيك

— يبدو أنه سوف يصبح عسيرا فهم أن يكون الهدف النهائي من إبداع قصيدة حديثة ، هو تمكين الملقى أو دفعه الى استخلاص « عظة تشكيلية » أو مساعدته على التهيؤ لاستلهام « عبرة جمالية » يمكن أن تجود بها القصيدة .

— ان مجافاة الجمهور كأحد أطراف العمل الفني ، لهُو أمر بالغ الصعوبة ، ويبدو دائما محفوقا بالمخاطر ، أقلها عزلة الفنان ، وتقوقعه ينمو بالعمل الفني بعيدا عن هوم واقعه وقضايا عصره ، الى أن يصبح الإبداع في النهاية مجرد استحلاب محض لقوانين شكلية لا ينجم عنها الا مجموعة من العلاقات الصورية التي لا يمكن أن يكون لها أصل أو صلة بالواقع المطروح ، لذلك يبدو فهم الشعر على أساس انه (ليس للشعر وظيفة ، ومهمة الشعر أن يكون شعرا فقط) (١) يبدو ذلك كأنه نوع من العبث ، سوف يؤدي الى احداث قطيعة دائمة ، تضع الشاعر دائما في موقف الضد ، وكأنه قد أصبح محتما عليه أن يصبح وجهه في حالة مفارقة دائمة وعلى طرفي نقيض .

— لقد سادت في الآونة الأخيرة — أثناء السبعينيات — مجموعة من الظواهر والاتجاهات الأدبية — خاصة الشعر — راحت تروج لمفاهيم خاصة تتناول ظاهرة الإبداع الشعري ، والكيفيات التي يجب أن تطرحها القصيدة ، حتى يمكنها أن تتجاوز الطرح السائد ، وتنطلق الى آفاق التجديد ، وكان المنطلق دائما يتبلور في صياغات مثل « احداث فتوحات تكنيكية جريئة » أو « هدم »جمل العلاقات الشعرية القديمة « وقد يبدو ذلك مشروعا دائما لدى كل شاعر يرغب بتخليق رؤاه الخاصة على نحو مختلف ، لكن ان يؤسس هذا الفهم على تكريس احد جوانب العملية الإبداعية ، وتغليبها على مجموع العناصر الأخرى ، والانحياز مطلقا

لأحد عناصر التشكيل دون غيرها ، سوف يؤدي باليقين الى الاختلال ، والاختلال بمجموع التوازنات التي تحكم العمل الفني ، وتمنحه القدرة على النفاذ والعمق والتأثير .

— ان التأسيس لفهم نظري يبنى على أساس يعتبر الجمهور مجموعة من الكلاب المسعورة — كما كان يقول **فلسوي** دائما عن الذين لا يفهمون أعماله — يعتبر من قبيل تزيف الحقيقة الأدبية ، وإبطال لطاقة من الشجن هائلة يختزنها مقلماة الإبداع بمستوياتها المختلفة — وعيا وارتقاء بفكرة « التبادل الخلاق » والجدل البناء بين ما يفرزه الواقع من تناقضات ، وما تفصح عنه الأشكال الأدبية من استجابات حية .

لذلك فان أى فهم مغلوط حول معاني القيمة والحدائث سوف تقود الى العديد من التناقضات ، أقلها فكرة التناظر ، التي تحاول حصر القارئ وإبعاده عن التأثير في مجمل حركة الإبداع على أساس (ان التناظر بين الشاعر والقارئ هو أبرز خصائص الشعر الحديث وأكثرها أصالة وعمقا) (٢) كأن الأصالة والعمق في القصيدة الحدائث لا يمكن أن يتحققا الا على أساس المفارقة الدائمة مع الجمهور ، وتتردد مثل هذه الدعاوى كثيرا لدى أصحاب الاتجاهات الشعرية الجديدة من الشباب ، ولدى منظريهم ، وبات الاعتقاد عندهم راسخا أن إبداع قصيدة حدائثية جيدة أمر غير مرتبط بالجمهور ، بل أن يكون مفارقا له ، ذلك توافقا واتساقا مع الدعوة التي ترى (بأنه لا يمكن للشعر الحقيقي أن يكون جماهيريا) كما يفصح أدونيس .

— لقد تفاقم المشكل الشعري إبان حقبة السبعينيات . في ظل عملية هدم ، تهدف الى تفريغ العمل الفني من أى محتوى ، وتنزيها له عن حمل أى رسالة ، اللهم تلك « العظمت التشكيلية » التي توزع بغير انصاف في ظل رؤية عليلة للشعر ترى (أن هناك شعر حقيقي يتواءم مع ماهيات جماليات الفن ويفتقر الى الجمهور ، وشعر يتواءم مع الجمهور ويفتقر الى ماهية الشعر الحقيقي) (٣) .

— ولم يعلم أصحاب تلك الاتجاهات التغريبية في الشعر نقادا يدافعون عنهم ، ويروجون لهم ، وهذا واحد منهم لا يجد حرجا في أن يقول « ان شعراء مثل صلاح عيد الصبور وحجازي ، وامل نعلن ليسوا سوى آخر شعاع في شفق الكلاسيكية الغارب ، وأن شعراء هذه الاتجاهات هم التجديد الحقيقي في حركة الشعر الحديث » (٤) .

— لقد قادت هذه « التورطات » الى فهم ضيق لطبيعة الجهور ،
 ووسائل الاتصال ، فحصرته في اطار مفاهيم خاطئة ، كما وضعت
 مجموعة من التصورات حول جهور مفترض ليس له وجود ، بما قد
 يساهم في الابتلاء على حالة من المواجهة الدائمة بين الشعر الذى يعتبرونه
 جديدا ، وبين الجهور ، كما أن افتعال تلك المواجهة قد ادى الى المخالاة
 في الابتعاد ، حتى صارت القصيدة — التى تنمو داخليا منعزلة — مجرد
 مجموعة من العلاقات الهندسية ، استقطبت في شبكتها غابات من الرموز
 المستغلقة ، التى أدت الى طمس ملامح الصورة الشعرية ، وغياب وهج
 القصيدة وراء ركام الألفاظ والأحاجى والمعميات .

— ولقد أسفر هذا الفهم المشوه لطبيعة عملية الابداع واستهدافاته
 الى تغفلل النماذج الرديئة ، وظهور موجة كاملة تدعى الحدائة ، وتفرق
 نفسها في متاهات الغموض والتغريب والتجريد ، مما دعا شاعر مثل
 محمود درويش الى التحذير من مثل هذا الشعر وهذه الاتجاهات قائلا :
 « ان تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سارت ظاهرة
 ما ليس شعرا على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجواهر لتعطى
 الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض ، وقتل
 الأحلام والتشوه الذى يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس
 بشعر » (٥)

— ان هذا (اللعب العدمى) لن يوصل فى النهاية — وفى أحسن
 الأحوال — الا الى ابهار شكلى ، يظل مهما بلغ من اتقان ، يعبر عن قدرة
 مصطنعة ، وافتعال يتصيد القريب الذى يتعمد الغرابة والإدهاش ، وينأى
 عن الفهم الحقيقى لمهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة فى تطوير وعى
 البشر ، دون أى تعال أو ادعاء ، ولا يسعنا فى هذا السبيل سوى أن
 نكرر ما سبق أن صرح به الشاعر العظيم « رفائيل البرتى » من (أن
 التجريد الصرف قد انحط انحطاطا كبيرا ، وهناك شباب لا يمكن أن يقطع
 بنلك ، والفنان يجب أن يخرج الى الشارع .. واظن أن الذى لا ينزل
 الى الشارع ، سواء كان فى تصرفه مخطئا أو معيبا سوف يضع (٦) .

(١) حوار مع أدونيس — مجلة أوراق — أكتوبر ١٩٨٢ .

(٢) أدونيس — زمن الشعر — ص ١٨ .

(٣) اضاءة — غير دورية — ص ٣

(٤) حوار مع الناقد ادوار الخراط ويوسف أبو ربه — لم ينشر.

(٥) محمود درويش — الكرم — عدد ٦ — ١٩٨٢ .

(٦) حديث مع الشاعر — الكرم — العدد الثانى عشر — ص ٧٤ .

المدن

مصطفى عباس

ياللى اعتليت المدينة دى قبلى
خبرنى ايه شفتوا وما شفتوش
دنا بين عنيا وبين عنيا وقف
وحبست روحى فى ركن بستقرانى
انشأى ده ماله سكره مايع
والكرسى زى الشحط ولا ساعنى
انا يشتكىلى حزننى ببشاور على
اركب دماغى وامسك الكرياج
واجلدى فوق الظهر ميت جلده
ولاميش هنا من حى بسمنى

ولا حتى دمة تفر تبطلنى أسايا
ما تصلى ثانى ع النبى واطلع
المدن غير المدن يوم ما طلعت
زادت عشر لفات باحساسهم

اطلع يا راجل والله منا سامع
سمكرت شيش العين من السبان
ولبست تحت قميص درع رصاص
مع انى مش ناوى أحارب حد
أبوزيد زمانى جديد ومش مهزوم
طول عمرى جوه الركن ولا خنطق
حببت بنات الحته كلاتهم
ولا واحده فيهم شريتى فيه
ودخلت غابة حزن أصحابى
زرعوا المهمل فى وانطلقوا
من يومها باستنى ولا رجعووش
وكتببت بيت الشعر من قلبى
وقعبت أقرأ فيه ملاحشهووش
وحرقت بيت الشعر من قهرى
وحزنت لما قتلته مادفنتووش
خليه برماده يكن احتالجله
ما المدنة عليت جنبى ع الآخر
والوف بيطلو لفوقها ويشوفوا
ولا حد فيهم شافنى ع المكشوف



ياللى اعتليت المدنة من بعدى
الشاي سيجارته بتشرب امتى
ما تردوا قول الحق ما تخبووش

قراءة في "الضمي العالمي" ليوسف أبورية

ابراهيم فتحي

✽ الصفحة الاولى من المجموعة : سفر تكوين في حجم بطاقة بريدية
مصورة (كارت بوستال) .

يبدأ القصاص من بداية البداية واصل الحكاية ، غنى البدء كان
« النهر » وماؤه والأرض السوداء . وخلق النهر من طينة قرية يسكن
اليها ويستولدها أبناء وحفدة ، يخضرون جذب الأرض .

وتتخلق الدار ويعمرها رجل قد من طمي أخضر وامرأة نبتت من
تحت ابطه الخشن . وجاب الرجل المكشوف السوء جهة المشرق وجهة
المغرب ...

وفي هذه البداية نجد مفتاحا لطريقة رسم الملامح والأفعال والحركة
وبناء الصور في المجموعة . وهذا المفتاح هو المبدأ الجسدي الحسي
الملموس ، جسد ليس محصورا في الطابع الفردي وحده أو مقطوع الصلة
بدوائر الحياة الأخرى .

في البدء قد (يضم القاف) الجسد جسد الشعب كله ، لحنا الراسخ
النامي ، وجهنا الغائر في الشرايين وعظام أسلافنا ضاربة الجذور في عظامنا
— ومن خصب الأرض . واستمر الجسد الواحد — الجذر الواحد
والجذع الواحد — متفرعا بوفرة ثمار العمل وبالعناق المثر في آلاف الآلاف
من الأفراد ، لذلك نرى في هذه المجموعة وفي التصور الشعبي عامة أن
للحياة الجسمية طابعا شعبيا كونيا شاملا ، وأن العناصر الاجتماعية
والكونية تنصهر داخل هذا الجسم في كل واحد . كما نرى جانباً معيناً
من هذه المجموعة ، في خلفيتها وافتراضاتها المضرة ومبادئ تكوينها :
لا يرى المبدأ الجسدي الحسي مقصوراً على الفرد البيولوجي أو الانا
البورجوازي بل سيراه متحققا في الشعب الذي ينمو ويتجدد دوماً .

ولكننا لن نعدم اتجاهها آخر يسير في الطريق المضاد .

*** في الخاتمة يأتى هادم اللذات ومفرق الجماعات ضاحكا يهب
لذة مختلسة .**

ولا يعد الموت في بعض قصص المجموعة (التجلى ، الضحى العالى مثلا) خاتمة بل نجده استمرارا لتيار في الثقافة الشعبية في طريقة بناء الصور المتعلقة بالموت . وهذا التيار لا يعتبر الموت الفردى نفيا للحياة ، التى هى الجسد العظيم لسلسلة ممتدة من الأجداد والأحفاد الى ما لا نهاية . بل يعتبر الموت جزءا من الحياة ومكونا من مكوناتها لا غنى عنه ، وشرطا لتجديدها وإعادة شبابها . فالموت الفردى يقع في أحضان حياة اجتماعية متجددة وهو مع الميلاد يفرى حركتها الأبدية ، فهو بمثابة عودة البزرة الى رحم الأرض واهب الحياة .

وبطبيعة الحال لن تفقد فاجعة النهاية الفردية رغم هذه المشاركة الجمعية هولها ولا انتماؤها الى دائرة الأشياء المخيفة .

وتواجه قصص هذه المجموعة ذلك الهول بأن تقيم مع الموت علاقة تتفرع عن الحياة الجسدية في الفتحة الصمية القريبة من الانسان ، وتحيطه بأشكال هذا الجسد الحى .

في قصة « التجلى » على سبيل المثال . تنشر النسوة لابسات السواد على الحصر في دار عجوز ملئت لتوها ويحكين أنها كانت نظيفة طول عمرها ، عايقة تحب الثياب الملونة .. لاتأكل الا اللقمة الحلوة .

وكانت الخالة الراحلة قبيل موتها تنوح — وعيناها غائمتان وتكدح تعجز عن تناول نصف برتقالة — ياواوار يا أبو عجل حديد ... هات لنا الغراب من بلاد بعيد ، نهى تحن لابن عاق غائب .

كما أن الصغير راوى القصة لم يفتر — عندها حضرت زوجات العم والجارات لابسات الهدوم السوداء — في البحث عن عيون البنت التى يحبها ، وكان شوقه اليها مترنما داخله وسط البكاء والنواح وبأخبار بيتك يا حبيبتي .

وحتى حينما تنفرد « الجثة » بالصغير وأمه ، وتطلب الام المساعدة في تغليبها خوفا من الرائحة ، لا تكون أمام جسد فردى عند المستوى البيولوجى في عملية اضمحلال وتعفن . فالراوى الصغير يحكى لنا أنه رفع

الغطاء وبيان وجه « الجثة » وانكشف فخذها وظهر انكماش ملامحها . ولكن في هذه اللحظة الهلولة تتكشف حياة الراحلة متدفقة في ملاحها الأساسية وتضيق التفاصيل والتعرجات . وهذه الملامح الأساسية هي شبكة العلاقات التي ربطت الراحلة بالحياة المستمرة بعدها . وتتلاشى الجثة من بصيرتنا ليحل محلها نموذج لتدفق هذه الحياة . فالراوي الذي لم تسعفه الدموع الرسمية ، حينها كان من الواجب عليه ذرفها أمام الآخرين بكى في تلك الخلوة بكاء حقيقيا بدموع بل وبحزن شديد شعر معه بأن جسده يتطهر ويصبح أقدر على استشعار الحياة .

كما أن الصبي الراوي لا يرى الجثة ، بل خالته الطيبة جدا التي تحبها كابن لها . فالقصة لا تتقف عند نهاية بيولوجية بشعة في تطل كيميائي بل تحتضن الموت داخل علاقات الحياة المتصلة التي لا تعرف انقطاعا . فالراوي يمسك بكف الخالة الحبيبة التي صارت عروفتها زرقاء وتقرع في جلد فقد لونه ، ولم تعد الحكاية عن تقلب جثة بل عن خالة يحبها نامت في طاعة على جنبها الأيسر وهو يللم ثوبها ويستر فخذها ويجمع فتحة الصدر في الدبوس الذي كان مشبوكا في جانب واحد ، وكأنه يساعد طفلة مطيعة على ارتداء ثيابها لكي تبدو حلوة لائقة المظهر .

ومن ناحية أخرى ، تمتزج في هذه القصة النهاية الفردية للراحلة ببدايات الخلق وبأبدية لا تنتهى . فالراوي يغفو غفوة قصيرة لتتجلى له رؤية . وهذا الراوي ليس من أصحاب السباحات الصوفية في المعتاد ، ولكنه يبصر نفسه صغيرا جدا أمام عرش الله المضيء وعلى اليسار نار موقدة وعلى اليمين أغصان مثقلة بالأعنان . وصحا على صوت المؤذن مسبحا من كان عرشه على الماء ومن علم آدم الأسماء في بداية خلق الأشياء . وشعر بأن خالته نائمة وستقوم من نومها حين يطلع نور الصبح .

ووصف لنا الراوي الذي يقف على عتبة الحياة مراحل الاعداد للجنزة مبروزا بريق الألوان والأشكال : فاللحاف يتألق بحبره الأحمر في النعش وباتة الورد في مكان الرأس ، وتخرج الحالة الى الخشبة من اغتسالها الأخير لفسة بدجناء معقودة تفوح منها رائحة عطر عتيق .

بل ان الدعوات بأن تتفادى الراحلة نار الله الموقدة يقابلها إيقاد النسوة النار في الدار ، ويصفن عليها أواني مملئة باللحم والبطاطس .

وتنقلنا القصة الى الخال ، ابن الفقيدة وإمدادها الجسدي ، ويصوره لنا الراوي على نحو ملتبس في موقفه من موت أمه . فحزنه المفترض أو المنكور ينقل عن المتداول على الشفاه بين نفى وتوكيد . قيل كانت عينه حمراء بلون الدموقيل انه كان غرعا لأنه سيرت الأرض وسيبيعها للغريب .

ويلتقى الخال مع الراوى فى جو الموت المخيم ، الاول مقبل بوجهه الضاحك لا يظهر عليه حزن وفى جيبه « تعميرة » نظيفة من « الغبارة »
معدة للتدخين عقب « زبطة » لا داعى لها كما يقول .

والراوى لا يأخذ شيئا على مسلك الخال الذى وقف فى الصف يتقبل العزاء ويبد يده للرجال ورائحة الكحول تنتشر من جوفه ، فالراوى نفسه يترك صف العزاء ويدخل عند النسوة ليأكل شيئا من البطاطس او الارز .

تصوير فكاهى خفيف التبرة :

وهذا التصوير المتهكم لا يشدد النبر على الادانة الاخلاقية للخروج عن اللباقة الواجبة فى المظهر الخارجى للأحزان ، ولكنه يواصل صورا قديمية فى المأثور الشعبى للعلاقة بين الدعاية الضاحكة وموت العمام « السنة » القديمة او « العالم » القديم وكسر القلة وراءهما .

فالمأثور الشعبى عندنا — وعند الآخرين فيها يبدو — يقدم النوادر الجنائزية حافلة بالفهم الحسى الى الطعام عند الأقارب والمقرئين ، وكذلك بمضاجعه النساء أو معابثتهن فى المدافن أو فى الحجرات الداخلية للشاغرة اثناء زحمة العزاء بدلا من الامتناع السورع عن الجنس حزنا على الراحلين الأعزاء . وليس المأثور الشعبى رحيما بالزرع الذى « استوى » ويطلب منجل الحاصد أو بالنبقة التى شاخت أو بالعجائز اللاتى تحولن الى أنواء لا مجدية ، فاللعنات الضاحكة تداعب ما فقد القدرة على الحياة ويتكأ فى الرحيل ، فاللعنة تنصب داعية الله أن يقصف عمر من بلغت الخمسين ، « وعلى الخصوص لو تكون وحشة من الناشفين » أو على الأقل عند استعمال الرافاة تجيء المداعبة بالدعاء على العجائز جميعا بأن يبتليهم الله « بحمى حامية تمحيهم » ، على حد قول بريم التونسى مرددا صدق ذلك المأثور الفكاهى .

وفى قصتنا نرى الراوى يعثر على محبوبته بين النساء تخرط البصل ، ودموعها — من البصل لا من الحزن — تغطى العينين الجبيلتين ، فنبتسم له وتحط الإناء على الفرن وتمطيه موعدا للعناق المختلس الليلة فى نفس المكان بين جدارين متداعيين على وشك الموت .

البداية كانت الخالة تطرد آخر نفس وينسحب ضوء عينيها ، وتسدل النسوة طرحتها ستارا خفاهيا على شحوبها . والنهاية أصبحت نارا

مشتعلة فى غرفة منزوية بأخر دار العزاء ، .

انفاس ساخنة من الجوزة ، ونكتة تغطى ضحكاتها على النواح .
وانفاس ساخنة لعناق صبى وصبية فى ظل الموت .

تشجيع على لجن هادم اللذات . الضحك واللذاة يتركان المسرح لجلال رسمى كوني .

وتدخل قصة « الضحى العالى » تعديلًا على تيمة الموت المفردى باعتبارها جزءًا من حياة الجسد الكلى للشعب وشرطًا لتجديدها .

وتلك القصة تبدأ بداية عكسية بالنسبة الى سابقتها ، بدلا من الاحتضار نجد العرس والزفاف . زفاف الابن تحت جناحى الجد الذى تحتفل القصة بتشجيع جنازته . كان هذا الجد يشير الى بطن زوجة الابن بعد شهور من الزفاف ويقول : ولد ان شاء الله .

واذ يعود الجد من الصلاة يجد الجدة تئن من أوجاع الساق ويداعبها العجوز : « الهى تبقى عليله على طول » . وترد له التحية بأحسن منها : « روح ياشيخ .. الهى اللى فى بييجى فيك » هذا هو السيد ، ميدا العمل والخصب لم تجد شيخوخته له مكانًا فى أرض أخصبها بساعديه وببذوره ، فهو لا يجد من يخدمه ، وحينما يطرق حجرة الابن وزوجته يخرج الابن زاعقا فى وجهه . ولكن الجد يسخر من أبناء جيله الذين انحسروا للشيخوخة ويظل يكافح ويسافر رغم هيكله الهزيل لالغاء أمر ادارة الآلات البخارية بخلق طاحونه لعدم توافر الشروط الصحية وانتصر رغم كل ما أصابه ودعا نسوة البيت الى الرقص لأن الطاحونة لن تقف وستظل تدور ، وسيظل وأبور الجاز يجلس حاملا القدور ، متداخلا مع تكتكة الطاحونة ... عمار يادار . (الطاحونة نفسها وليس الأمر بفلقها نصب جاءت من المدينة وكذلك وأبور الجاز وقدور الطعام وجهاز الفرح وأدوات الزينة والثياب .. ليست المدينة فى القصة أو المجموعة مصدر تهديد لفردوس قروى وادع هائى ، فكثير من لوازم الفردوس يجىء من المدينة : كما أن القرية تطرح الحنظل والحيات الفادرة والموت دون مساعدة المدينة) .

وحينما ذبلت الشجرة العفية واضحلت ودخلت فى غيبوبة الموت جعل الابناء السرير بعرض الحجرة لتصبح رأس السيد جهة القبلة . وتساوبوا السهر . الابن يمسك كراوى القصة السابقة (التجلى) يد المحتضر ويقرّبها من عينيه . ويتأمل وشمها المرسوم وينحنى عليها مقبلا ويضعها بحنان على صدره منفجرا فى طقوس التطهير بالكاء .

والقصة تدخل المسرح الكونى واتجاهات القداسة متواطئين فى هذه النهاية : الجد تغالب حشرجاته النهائية . وكأنه على وشك اليقظة ويفتح عينه النائمة ثم يعود للسقوط فى الغيبوبة : كل ذلك ورأسه جهة القبلة .

ويلتقى غروب سيد العائلة بالبلبل ينسحب من الشوارع ونور
العوايد يكف عن الانتشار وينكش ذاويا أسفلها . والغيوم السوداء تسقط
على الكثاف حبات مطر كبيرة ، والدموع تسيل على الشوارب من
العيون .

ولكن الجد الذى نضر وجه الأرض يموت وحوله الإبناء والأخوات
والأحفاد ثمار عمله وثمار صلبه وفروع شجرته . وليست نهايته أن تفرغ
حجرته من وجوده المهيب . ولابد من تواطؤ المسرح الكونى مرة ومرات أن
نور الشمس يتفجر ويسقط على زجاج النافذة ويقف النعش على الباب ،
ولكن الحياة تحل موجاتها كل النعوش ، ولا يعترض من سرياتها النعوش
ويتدفق الضحى العالى .

وفي قصة « المنسية » تواصل تيمة العناق بين الموت والحياة
تنويعاتها .

الاتجاه المعاكس للتيار :

ولكن هذه المجموعة القصصية لا تقوم على الطابع السابق وحده ،
فثمة مبدأ معاكس يصطدم بالسابق فى طريقة رسم الملامح والحركة وبناء
الصور .

وفي هذا الاتجاه المعاكس تكتسب الأشياء والأجساد طبيعة فردية
خاصة وتصور باعتبارها منفصلة معزولة ، غارقة فى عاديته وبشاعتها
البسيطة ، بل قد يضيق النطاق لتتحول الى صور تنتمى الى نزعة طبيعية
تجئ نزعة مثالية شاحبة غنائية التجريد مسرفة فى عاطفيتها المفرطة
لاتخاذها الفورى .

« اصل السبب يا ضنايا »

ويرجع ذلك الى أن الأرض والسماء فى القرية والمدينة حالت تناقضات
العالم الاجتماعى دون أن يواصل العناق فى دورة الخصب . فلم يعد القبر
والرحم مأوى للجذر العتيق واعادة سيلاد للبراعم فى نفس الوقت . كما
انفصمت فى وجدان الأهل المبعثرين « المشتتين » الرابطة بين الدفن والبذر
لأنجاب ما هو أفضل وأعظم نطاقا . كما — فقدت صور الجسم والحياة
الجسدية طابعها الشعبى الكونى الشاليل وانفرط عقدها لتصبح صور
الوعاء الذى يحيط « بالأنسا » فى عزله الفردية داخل السوق الحرة .

وفى مجموعة الضحى العالى نرى ترابطا مركبا متناقضا من الاتجاهين ونرى صور الجسد وحياته فى مجالاتها الصاعدة والمنحسرة تحيا حياة مزدوجة متوترة ، تبلغ أحيانا ذروة درامية ، وتهبط حيناً الى خهود نزعة طبيعية تسجيلية وصفية بلا صراع بين العناصر التى تفككت . فالواقع الاجتماعى يشهد من أزر الوجود الفردى ويكاد يلقى الطابع الجمعى للحياة الشعبية ، ولكن الصراع لم يتوقف أبدا لا فى الواقع ولا فى هذه المجموعة من أجل خلق حياة جمعية على مستوى أعلى .

تكاليف الجنازة :

ومن هذا التيار الفردى المعاكس نرى لمحات فى قصة « المفتاح » . فالقتال على « مفتاح الدولاب » محتدم بين الأبناء الوارثين والام حتى قبل أن يموت الأب . كم تبلغ غلوس الدولاب ؟ الموت باهظ التكلفة هذه الأيام ، وقد يكون أعلى سعرا من تكاليف الحياة . الكفن ، تجهيز المدفن ، طلاء المدفن ، اجر الحانوتى ، الفلوس التى ستوزع على المقبرة رحمة ونورا ، وأجرة الفقيه والبن لقهوة المضيضة .. الطريقة المصرية المحترمة فى الموت . فالحتاج المرحوم ليس بالرجل القليل ، ولا بد من تشريفه بسراق كبر ، والصراع على المفتاح صار حقير : فالأم تخطف صرة النقود وتدسها فى صدرها الذى أرضع هؤلاء الأبناء لتنفرد بها ، والابن يكتم انفها وفمها ونرى الأخت الفقيرة للمحتضر تسترجع حياته وهى ترى ساق الأخ الممدد حتى حدود عورته المطفأة . كان شامخا بعمامته الزاهية وجلبابه السابغ الفضفاض وحفظته ذات الجنيهات وهو الآن مستكين . وفى اليوم الثالث للرحيل شربت القهوة السادة وتغدت بين أبناء أخيها . ولكن لحم العائلة يتمزق ويتناثر فى الخميس الكبير والأخت جالسة وحدها على الحصر . الأبناء يتقاسمون مال الأب بعد خصم المصاريف ولا تنال الأخت الا صدقة . وفى « الأربعين » لم يكلمها أحد ولم تصب طعنا الا قرب آذان المغرب وان ظلت تسمع وريثات المرحوم عقب الظهر وهن مختفيات فى آخر الدار يوزعن انصبه اللحم ويكتمن الضحكات ... ثم ارتحلت .

الأفق النهائى :

ولكن هذه المجموعة ليست مجرد ساحة صراع بين اتجاهين ، فهى تستشرف منذ لحظات التكوين فى الصفحة الأولى (الثالثة فى التقييم) جزيرة بيضاء ومأوى متألقا ناصعا ، ودورا للأبناء والاحفاد مطلية بالبياض .

ونجد الأطفال فى القصص الأولى من المجموعة يعيدون تمثيل الحياة الجمعية المندثرة أو القادمة ، ويستعيدون الربط بين العمل واستهلاك

ثمراته وحلاوة مذاق هذا العالم الغابر القنادم عالم الحصاد والزفاف
وقتل الغزاة والظالمين .

وتحتفى القصة بأطفال يحاولون الوصول الى هذه الجزيرة البيضاء
رغم السلطة أو السلطات الباطشة ، ويلعبون لعبة جنس طفلية تسترجع
أو تستشرف حياة جنسية ليست منفصلة عن الحياة العائلية والعمل
والحياة العامة .

ولكنهم يواجهون تهديد نزعة جنسية قد انحطت الى مستوى
حرارة أعضاء جسمية ، ولم تعد الا جزءا قابلا للفورة في فرد بالغ فرض
عليه الشلل الاجتماعي والعاطفي ، وانفصل عن الجسد الجمعي الخصب

كما نجد محاولات لاستعادة هذا الجسم الجمعي في العمل
السياسي ذى الطابع الشعبي المحتج على القهر والموت والعقم .

ان هذه المجموعة تحاول الكشف عن دافع تلقائي نحو الازدهار
والانساق ، وعن امكانات براءة وتفتح وإن تكن محاطة بدواعي الكبح
والنشويه .

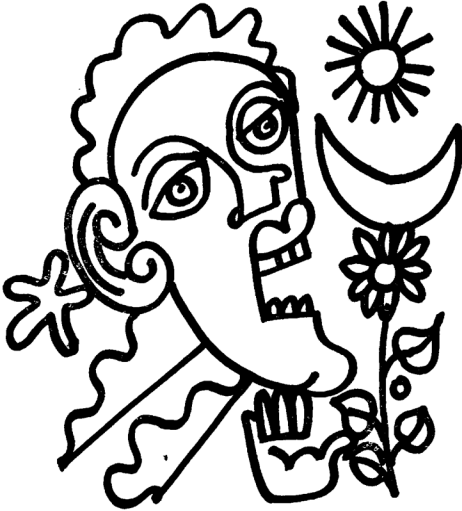
وأطفالها يجدون داخل عالمنا المعادي وكأنه يحمل وجه غاصب
اجنبي امكانا لأن نجد مأوى بين احضانه ، امكانا لجزيرة بيضاء وعصر
ذهبي قادم .

وفي هذه الجزيرة البيضاء — التي ستبنيها أحلام أطفال وشباب
وشابات سيلتئم جسد الشعب الذي تمزق ، وسيكون الثأمة على مستوى
أعلى في معترك النضال السياسي ، فالانشلاء الممزقة ستجتمع لا على أساس
التقاربة الطبقة والحلف الطبقي والوطني .

وكل هذه الاشواق الطوبائية تقدمها القصص متجلية في مشاركة
جسدية تحس بإمكان عالم آخر على الأرض ، في وعى جسدى بهذا الامكان .

فلاشواق الطوبائية لا تكشف عنها قصص هذه المجموعة داخل
تجريدات فكرية أو سيكولوجية بل داخل حياة انسان اللحم والدم بمتعة
وأشجانه الأرضية وتفكيره في مصيره .

ما تفتحيش باباك



السيد محمد ابو طاحون

باسم النبي حارسك
بتحسرى .. حرسك
وبنخنقي .. جرسك
علشان يزيد خرسك
نفسى اشف عرسك !!

* * *

يا أم الشعور صفصاف
أحنا النضاف النضاف
هدمه ولقمتنا حاف
والبرد هد اللحاف
نفترق في بحر الجفاف
ثسائلين سنينا العجاف

« يا كلمة خلف الشفاف
لمعون يا سهره اللي خاف
يا كلمه تحت اللسلان
لمعون يا قمره الجبان
منعول في رجلى اللي خان
وف نن عيني اللي صان »

يا أم العيون السواقى
ساقيتنا تبدر عمار
وسواقى تبدر شراقى
راح من عنينا النهار
والقلب غارد وباقى

النيل في قلب الغلابة
مواويل لكل الناس
النيل في قلب الغلابة
مدفع يطخ الديابه
ومغنى .. كتقه ربابه
صوتها اذان الصلابه

جفت دموعك يا نيل
ما عدش فيك مواويل
لما الدليل الذليل
باع النهار للنيل

« يا كلمه خلف الشفايف
ملعون يا سمره اللي خايف
يا كلمه تحت اللسلان
ملعون يا تمره الجبان
منعول في رجلى اللي خان
وف تن عيني اللي صان »



كان الشيطان ع الباب
واقف و مسستنى
فتح الجبان الباب
خطفوا الهوى منى
واتجمعوا الاجباب
ودبحوا ظننى
مين اللي باع التراب
يا نجمة البنى ؟!
يا نجمة البنى .. يا نجمة البنى
ما تفتحيش بابك .. الا لأصحابك
ما تقطعيش توبك .. الا لأحبائك
ما تغرزيش نابك .. في قلب احبابك
وترضى غداك .. من دم احبابك
ايكى ايكى
ايكى ياسمره
يا أم المياه خمره
يا أم الخدود حمره
من عض كداك !!



يا أم التراب خضره
يا أم الفطائر تمره
والانشطار ثمره
في بق كداك !!
ما تفتحيش بابك
الا لأحبائك

السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين

دراسة تمهيدية في عزيزة ويونس

الجزء الثاني

صلاح الراوي

اجدبت أرض نجد سبع سنوات وبلغ القحط مبلغه وعانى الجمع الهلالي من القحط ما عاناه هـولتجه الراى الى ريادة أرض المغرب (تونس) ووقع الاختيار على أبى زيد للقيام بهذه المهمة الشاقة ، وتنسب كثير من الروايات هذا الاختيار الى الجازية التى منحتها السيرة الحق فى ثلث المشورة ، فى مختلف الشؤون ، ولكن الراى فى هذا الشأن كان لها كله ، فقد طلب السلطان حسن (٨) الى سفيان أن يبق الطبل فاجتمع عرب بنى هلال — واخلاتهم بطبيعة الحال — الى سلطانهم بأسلحتهم ، واجتمع مجلس الحكم وأرسل حسن الى اخته الجازية — ليكمل المجلس ويكتسب القرار شرعيته — وتسأل الجازية اخاها عن سر جمعه لقومه وعما اذا كانت بعض القبائل قد أعلنت عصيانها ، وهددت الجازية بهدم الوادى العاصى من أساسه ، ولكن اخاها السلطان اخبرها انه ليس ثمة عصيان ، وانها هو قراره بأن يرتاد الغرب فاعترضت عليه الى حد اتهامها له باختلال عقله ونهبته الى انه مازال صغيرا على هذه الامور ، وعلى اسلوب القصر قالت — اقترحت او قررت :

ما يرود المغرب الاسلامه

ابو زيد ما اعتناش برجال(٩)

وقد أثار هذا الاختيار أبا زيد أيا أثارة :

وأبو زيد ما سمع القول
وحس عقله الزاكي مال(١٠)
وقال : يا جاز ماتطريش القول
وبلاش فتنة بين العربان(١١)

ويذكر بتناقض موافقها منه مستنكرا :

انت ف الوسع تدميني
تقولي : عبد وشراية مال(١٢)
وف اللقية بتدهيني
وتقولي أبو زيد عمود هلال(١٣)
تحقوش انتو يوم رمتوني
وادي اللي رباني الزحلان(١٤)
وأى الشريفة سبتوها
بغيان ف عبيد الجلاليب(١٥)

وتعجيزا لها ولهم غان أبا زيد يرهن قيامه بالهمة باصطحاب يحي ومرعى ويونس أبناء أخته شححه ، ويعترض القوم ويتمسك أبو زيد باختياره (١٦) ، وكان لابد أن يوافق الجمع الهلالي على مطلب أبي زيد فالرحلة هامة وحيوية لارتباطها بحياتهم الاقتصادية . ومن جانب آخر فإن الأمراء الثلاثة ما أن سمعوا خالهم يطلب سفرهم معه حتى هبوا مستعدين للرحلة :

وسمعوا خالهم جيد سالهم
رمو الحوايا على الابتكار(١٧)
وقالو : يلا يا خال بينا
تكالنا ع الذى لا ينسام(١٨)

والحقيقة أن النصوص لا تكاد تعالج تفاصيل رضوخ الجمع الهلالي لطلب أبي زيد بل تسجل اعتراضهم الشديد :

قالو له العرب: حود عن دولا
وشاشه تاخذ كل الفرسان(١٩)

ولكن أبا زيد يصبر ، ويترك مبدعو السيرة حسم الأمر لشجاعة الأمراء الثلاثة واقدامهم ، لغرض قيمي هو إبراز شجاعة هؤلاء الأمراء الشبان ، والذين لم يفهم عن عزهم فزع أهم شححه الى حد تمزيق ثيابها مولولة :

**سمعت الكلام شيخه
راحت شلاقه القمصان
نقول : بعد الليالى المليحه
وهآسى ليالى هوان(٢٠)**

ولا يفوت المبدع الشعبى أن يشير الى أن حزنها وفزعها لم يكن منصبا على أبنائها فحسب ، بل ضاعفه أن يقوم شقيقتها كذلك بهذه المخاطرة (٢١) ، على أن هذا الفزع أيا كانت دوافعه لم يثن أبا زيد عن اختياره لأبناء أخته ، ولم يتراجع عن هذا الاختيار بعد فشل مناورته .

وعندما استقر الأمر على سفر الأربعة جاءت لحظة الوداع ، فأقبلت شيخه تودع وتنصح كما جاءت (شما) تودع الرواد وتزودهم بفرع من عقدها فربما تدور عليهم الأيام (أو الليالى) كما يحدد النص :

**قالتله : معاك خدده بايونس
الليالى المشومة قدام(٢٢)**

وعقد شما هذا مفردة هامة من مفردات السيرة الهلالية وله أكثر من جيل من الأحداث والوقائع(٢٣) وإذا كان المبدع الشعبى قد أحاط الملقى علما بأن في حوزة يونس هذا الفرع من العقد الغالى الثمن ، وهو زرع م بكر لبذور الأحداث التالية ، فإن هذا المبدع لم يحرم الملتقى بمعة الاثارة الفنية ويفض له بكرة التوتر الفنى الذى يخلقه الترقب ، فهو لم يقف طويلا عند هذه المفردة في هذه المرحلة ولكنه أخفاها — أو كاد — مرتين : الأولى عندما غادرها مسرعا على عكس عادته في متابعة الاغراق في التفاصيل ، والثانية عندما حرص على أن تعطى شما الفرع ليونس خفية على نحو ما سنرى حيث يعلن يونس عن وجود الفرع معه في وقت الحاجة ، عندما يدم خاله قميصه وسيفه ثمنا للطعام فيجىء اعلان يونس عما في حوزته باعتباره — أو كأنه — الكشف عما هو غير معلوم لرفاق رحلته — بمن فيهم قائد هذه الرحلة — ومن ثم عما هو غير معلوم — بصورة تامة مؤكدة عليها — للمتلقين . ولئن بدا أن رفاق يونس يعلمون بما في حوزته — فليس في النصوص ما يقطع بأن شما انفردت بيونس وليس فيها في نفس الوقت ما يقطع بعكس ذلك أو غيره — وأن ظروف الرحلة — وقد حفلت بالصعاب والمعارك — من شأنها أن تنسيهم مثل هذا الأمر ، فإن مثل هذه الافتراضات والتخريجات — مع تحفظنا إزاءها — تمثل طرقا فنية جديدة تضيف الى مقدرة المبدع الشعبى الفنية ولا تخضم منها أو تستقطع ، ولعل أهم هذه الطرق يتمثل في الاحالات الضمنية التى تستغنى عن الشرح والتفسير والتبرير واللجوء الى الثرثرة الاخبارية

الساذجة التي يتولى بها المبدع كل شؤون المثلثي العقلية والوجدانية والنفسية ، بحيث يبدو هذا المبدع وقد جعل من نفسه محور الكون الفني كله ، وهو منزلق ينذر أن ينزلق اليه المبدع الشعبي لأنه ينتهي انتهاء حبيما وعضويا — غير مبرمج — الى جماعة التلقي ، وهو لا يقيم مساحة فاصلة بينه وبين هذه الجماعة مع ادراكه وادراكها — في ذات اللحظة — لقدرته الإبداعية الخاصة وهو ادراك يجادله — آتيا — ادراك الجماعة وادراك المبدع الشعبي لقدرتها — بل قدراتها — على التلقي المبدع ولكن مساحة فاصلة تقوم بغير شك ، وهي مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المثلثين آن الإبداع والتلقي المبدع وبين هذا المبدع وجماعته في حالانهم العادية ، انها مساحة فاصلة بين آئين ، آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة ، فالمبدع الشعبي ينتقل بجامعته المثلثية ومعها ، وتنقل هي معه وبه الى مستوى خاص من مستويات النشاط أو الوجود الإنساني ، هو حالة الاداء الفني حيث الجماعة المثلثية جانب « أساس » فاعل من جوانب حالة الاداء (المؤدى — النص — الجمهور) . وكل ذلك يقوم على مركز رئيسي في الإبداع الشعبي — اداء وتلقيا — هو ما نسميه (الإبداع في وسط متجانس) .

وعلى أية حال فان شها لم تكف بتزويد الرواد برصيد اقتصادي — بل زودتهم كذلك برصيد خبرتها الذي يتيح لها أن تحدد لكل واحد من جماعة الاستطلاع مهمته خلال الرحلة :

انا أوصيك يا سلامه
يا قنديل نجوع هلال
إذا كان لمعى البـل
تخلى يحى من قدام(٢٤)
وإذا كان على نزول العد
وينزل معى ابو سرحان(٢٥)
ولو نويتو تبيعو حاجه
يبيعها يونس العجبان(٢٦)
ولو لقتكم قوم عنده
خليك يا سلامه من قدام(٢٧)

وبعدها يخرج الجمع الهلالي ليودع الرواد الذين خرجوا للرحلة الطويلة يوم خميس(٢٨) ، ويختار المبدع الشعبي لتوديع شيخه وشها للرواد الفعل (ودع) (٢٩) بينها يختار لمن خرجوا من الرجال لتوديعهم للفعل (عزم) (٣٠) وهو اختيار دقيق في ملامعته النفسية الدلالية ، فالفارق

كبير بين دلالات الفعل (ودع) والظلال النفسية لهذه الدلالات وارتباطها بالمرأة المبدعة (الاخت والأم والجدّة) وبين الفعل (عزم) ودلالته وظلاله الاشتقاقية (يقوى عزمه) وهى الأنسب للرجال (ايا كان موقعهم القرائى) حين يخرجون خلف من اختاروهم هم انفسهم للقيام بمهمة تحتاج الى الجلد وعلى قدر اهل العزم تأتى العزائم) ولعل فى اختفاء الجازية من مجل صورة هذه الممارسة (التوديع والتعزيم) ما يردد ماتذهب اليه أو يلقى مزيدا من ضوء على ما نقف عنده ، ولعل مما يدعم تصورنا كذلك من نص السيرة ذاته طلب أبو زيد الى الرجال أن يعودوا بعد أن امتد خروجهم خلفهم — أو معهم — الى خارج النجم :

ابو زيد شاور بشالہ
وقت کل العـربان
قال : من هنا عاودو یاعرب
ما تفلوش عزم الفرسان
مسی المعزم یعاود
ولو طال علہ المشوار (۳۱)

ان امتداد زمن (التعزيم) يوشك ان يدخل بهذا الطقس الى منطقة (التوديع) بينما الرواد بحاجة الى مجانية المشاعر المؤثرة التى تمثل جانبا حقيقيا من مفردات التوديع ، وهى مشاعر ضارة فى مثل هذه الرحلة والتى يخرج اليها أبو زيد على مضض بل لعلها المهمة الوحيدة — او واحدة من مهام قليلة — التى يتردد أبو زيد فى القيام بها اذ هو مشهور بتصديه للقيام بأصعب المهام بل بتطوعه وانتداب نفسه للمهام الجسام ومقاومة كل محاولة لصدّه عن القيام بها .

عاد المعزوم الى مرابعهم ومضى الأربعة في رحلة طويلة ، من نجد القاحلة التي عضاها الجفاف والجوع الى مشارف تونس (الخضراء) ، وتدخل الروايات المختلفة في تفاصيل عديدة وتفرعات جمة وحسروب متفاوتة في نسبة اتصالها بسلسلة الأحداث التالية في مرحلة التفرية ، على ان هذه الحروب والمواجهات التي قام فيها أبوزيد — معارضا لرفاقه في كثير من الأحيان — بالدخول في صراعات ومعارك ضد أفراد وجيوش دناعا عن مظلوم ووقوفوا الى جانب ضعيف مغلوب على أمره او مسلوب الحق ، والتي قد يراها البعض اسرافا من جانب مبدعى السيرة يثقل كاهلها ويضرب بها في كل اتجاه بغير مقتضى ، انما تجيء مبعرة عن وظيفة حيوية في تشكيل البطل ومحاككة بطولته او غروسيته القتالية والأخلاقية مع الواقع الذي ترسمه السيرة فنيا ، فضلا عما تعكسه من تصور لطبيعة الصراعات السياسية والاحتفاعية والعرقية والدنيئة التي عاشتها المنطقة

العربية أبان مراحل ابداع السيرة وهو ابداع شاركت فيه مجموعات متعاصرة واجيال (طبقات) متتابعة من المبدعين .

ولعل أهم ملمح في هذه المعارك ، حرصت السيرة على إبرازه هو ارساء مبدأ العدل الذى أعدت له السيرة أبازيد اعدادا خاصا بأن جعلته يتجرع مرارة الظلم منذ مولده — كتقاعدة أساسية مضطردة في تشكيل البطل — حيث أنكره أبوه وأرسله وأمه الى المجهول وتأكيدا على هذا الجانب فان السيرة عرضت أبازيد للظلم في طفولته وأمدته بزاد جديد منه في صباه المبكر خلال اقامته وأمه في نزالة (فاضل) رأس قبيلة الزحلان حيث تعرض للاضطهاد من معلمه المرتشى الذى ناصر أبناء البيوتات الزحلانية ضد أبى زيد الذى لم يشفع له تفوقه في التعلم — وهو تفوق اعترف له به من قبل هذا المعلم نفسه(٢٢) ، بل أن تكليف أبى زيد بالقيام برحلة الريادة لا يخلو من ظلم بدلالة احتجاجة على اختياره لهذه المهمة بدلا من حسن بن سرحان ومحاولته عرقلة هذا الاختيار ، وليس عبثا أن يقرن أبو زيد هذا الاختيار — في احتجاجة على الجـازية — بواقعة التشكيك في نسبه وطرده وأمه الى خارج القبيلة ، ولم يكن حديثه موجها الى الجازية وحدها بل الى القبيلة بأسرها من خلال استخدام ضمائر الجمع (تحقوش ، انتو ، ومتونى ، سبتوها) .

ومن جانب آخر فان السيرة تنويعا على هذا الاتجاه تدعم دوافع الحركة الهلالية بأسرها ، بدافع اخلاقى يرتبط أساسا بفكرة تحقيق العدل ونصرة المظلوم مختلطة بفكرة التأزر والتعاوض القبلى فقد جاء جبر القرشى فارا من تونس لانذا ببنى هلال من جور الزنانة الذين قتلوا رهطه واستأثروا دونهم بكل شيء (٢٣) ، على ان السيرة لم يفتها ان تضفر هذا الدافع ذا الحس الاخلاقى المختلط بحس قبلى عشائرى بدافع أو جاذب — اقتصادى تمثّل في الاثارة التى حققها جبر حين لعب السبيجة مع بعض الهلالين ، وفوجئوا به يستخدم قطعا من الذهب بدلا من كلاب (احجار) السبيجة ، وحين سأله عن دهشة تعمقها حالة القحط التى يعانونها — أخبرهم انها احجار تونس التى تستخدم (هناك) في مثل هذه اللعب كناية عن وفرتها ، انها نفس المنطقة التى يدعوهم الى غزوها ليثأروا له ، وكان جبر القرشى — بالآخرى مبدع السيرة — قد استثمر ان فكرة ارساء العدل ونصرة المظلوم ومن ثم الثأر له قد لا تقوم وحدها — كقيم تجريدية . دانعا لعبور هذه المسافات الطويلة الموحشة المتعددة السلطات والحواجز والدخول في معارك تقتضى العديد من التضحيات التى تجمعها كلمة (التفريية) التى اطلقت على رحلة ما بعد الريادة ، اذ الريادة اصطلاحا وواقعا انها هى مجرد تهديد ومقدمة للعمل الاساسى وهو التفريية والمصطلح الآخر مكتنز بكثير من الدلالات .

من هنا فقد رُفد جبر دفعه للهلالين بالدخول في الخطر بسدافع
— أو جاذب — ذي أساس مادي جاء ملائها نهايا للحالة الاقتصادية
القاسية التي عاشتها هذه القبائل البدوية والتي تمثل المحرك الأساس
لصراعها الذي ينظم السيرة برمتها . ولا ينبغي أن تغفل عن تأمل المفردات
ومن بينها تسمية تونس — (الخضراء) كمعكوس نفسى الحالة نجد غير
الخضراء ، وخاصة بعد جفاف وجذب لسبع سنوات على مجرى تقاليد
الجذب السباعى الرموز له « بالسبع العجاف » بما هو اكتمال للدورة
واحكام لحقتها حيث يتم القحط خلق منظومته ويستقر أو يستريح فى العام
السابع .

وغير غائبة — بأية صورة — عن ادراكنا السدوافع والمبررات
المستنبطة من خارج نصوص السيرة الهلالية والتي يقوم فيها صراع
الأنظمة العربية وقتها بدور محورى فى دفع حركة هذه القبائل التي طاردتها
السلطة العباسية لوقوفها الى جانب حركة القرامطة لتتلقفها السلطة
الفاطمية فى مصر فتدفع بها الى المغرب العربى لتحل بذلك مشكلتين :
خطر هذه القبائل البدوية المحاربة فى البقاء على مشارف مصر تشاغب
السلطة المركزية وتهدد استقرارها ، وانشقاق المعز بن باديس على
الدولة الفاطمية وهو عاملها على تونس ومن ثم دفع الفاطميون — لعصر
المستنصر — بهذه القبائل الى تونس لتستأصل شأفة ابن باديس ،
وتستهلك طاقة الفريقين معا فى حرب ضروس ، لا تشك السلطة الفاطمية
فى أن الفريقين سيدخلانها ويسقطان فى مستنقعها ، وهى قراءة سياسية
من جانب السلطة الفاطمية — صحيحة فى مجملها .

على اننا حرصنا هنا — فى هذا المدخل — على الا نقل
بنكر التفاصيل واستعراض جوانب سبقت معالجتها فى دراسة
رائدة نعددها المرجع الرئيسى — والوحيد الجدير بالاحترام حتى
الآن — فى الدراسات العربية لهذه السيرة (٣٤) والدافع الأهم
وراء الإيجاز والاكتفاء بالحالة القارىء المهتم الى المرجع الرئيسى
هو حرصنا على محاولة الاعتماد على ما اثارته نصوص السيرة
نفسها من دوافع ومبررات لهذا الصراع ، وهذا جانب هام من
جوانب فنية السيرة ، على أن الدوافع التي عولجت من خارج
السيرة بالفة الأهمية أيضا ، إذ هى تمثل الدوافع التي كشف
عنها التحليل العلمى التاريخى ، وهى وحدها القادرة — حقا —
على الرد على تساؤل حقيقى وأساسى : لماذا كانت تونس
بالذات هى مسرح الصراع ؟ . فعلى أساس التحليل الذى قامت
به الدراسة الرائدة يمكن تفسير عدم اختيار بنى هلال للشام

مثلا حلا لأزمتهم الاقتصادية — دافع التغريبة الرئيسي — وقد عبر بنو هلال بلاد الشام وهى أقرب اليهم جغرافيا ، وكذلك مصر ، ولكن السلطة الفاطمية لم تكن لتسمح لهم بذلك .

ان المفردات التبريرية — مجتمعة — التى نقف عندها داخل النصوص لها كذلك أهميتها فى التفسير اذ هى حلول نظرية وفنية يليق بمثل هذا العمل الفنى الكبير أن يعتمد اليها أو يبنى ويشكل نفسه من خلالها والمبدع الشعبى ليس مطالبا بمطابقة الوقائع التاريخية والسياسية أو حتى مجرد محاذاتها .

على أية حال فإن الرواد الأربعة وصلوا الى مشارف تونس وقد انهكتهم الرحلة سفرا وصراعا مع الأعاجم واليهود ، وعبوراً بكينانات بشرية (سياسية وثقافية) مختلفة ، والتقى بهم العلام الذى يعلم مسبقا — على نحو ما تحب السيرة ان ترسم — وبصورة يقينية بمستقبل الأحداث ، وقد رتب خطته ومصالحه على أساس مجريات ما سيحدث ، اذ وجد فى العدو الآتى من الشرق وما يصحب مجيئه من وقائع وتغيرات فرصة مواتية لتحقيق مشروعه الخاص ومن ثم أبرم اتفاقه مع أبى زيد — بعد أن اديا معا لونا من اللون المسرحية السياسية — وكان الاتفاق واضحا ، يراهن فيه العلام على انتصارات الهلالية على قومه — الذين يمثل هو واحدا من قادتهم — محققا بذلك حماية مصالحه خلال الصراع وتطوير إمكانية هذه المصالح ، وقد تحقق الشق الأول فى مرحلة التغريبة حيث قام الطرف الهلالي باطلاق الإبل والأغنام على حدائق الزناتية فاستثنى الهلاليون — أبو زيد تحسيدا — حدائق العلام من إجراءات التدمير (٣٥) . أما أبو زيد فقد راهن — خلال هذا الاتفاق — على موقف العلام باعتباره رأس جسر — قائم على أعمدة محلية — الى تونس أو بمعنى أدق الى هدفه الاستراتيجى من الرحلة كلها . وعلى كل فقد كان نزول الرواد الأربعة عند بساتين تونس ملخصا لجوهر الصراع كله فى إطار مفهوم هجرة أو هجوم الرمال على السهول أو نمط الرعى على نمط الزراعة (٣٦) .

ولعل من الحلول الفنية الملفتة أن العلام على الرغم من عتاب أبى زيد له ، اذ سألهم عن أسمائهم قبل أن يدعوهم الى داره — مخالفا بذلك مجرى العرف العربى — فانه تركهم دون أن يطعمهم متجاهلا هذا العتاب ومن خلال هذه النجوة التى تبدو وكأن السياق لم يبررها — مع حرص السيرة على التفاصيل الدقيقة ؛ وسد كل الثغرات — تدخل السيرة الى مراحلها المرسومة فى عقل المبدع الشعبى الذى ينسج من مادة ذات أساس تاريخى بيد أنه يتعامل معها فنيا بمرونة شديدة وسيطرة تشكيلية اكسبها تداول عدد كبير من المبدعين اتساعا وثرأ ودقة فى التقنين الفنى(٣٧) .

ان هذه الفجوة ليست الانفجوة على السطح ، اذ الحقيقة أن المنطق يقتضى الا يدعو العلام ابا زيد ورفاقه الى منزله على مراءى من الزناتنه فيمن عن موافقه ويكشف خطته ، لكن الاهم هنا هو ان هذه الواقعة التى تبدو للنظر السطحى المتجهل فجوة ، هى التى اتاحت تدفق حركة الأحداث ، فقد دفع الجوع احد أبناء اخت ابنى زيد الى الصباح وعلان خاله بحقيقة الموقف ، ويقدم ابو زيد سيفه وقيمه للبيع فيعترض يونس على مبادرة خاله ويعلن عن وجود مصدر آخر — فى حوزته — لحل المشكل ، هو فرع من ذلك العقد الذى لشما ، ويتفقون على بيعه ، وعلى أساس توزيع المهام الذى قامت به شما نفسها عند توديع الرواد يتم تكليف يونس ببيع الفرع وشراء الطعام على الرغم من معرفة الأربعة — مسبقا — بالمصير الذى ينتظر يونس وينتظروهم من خلال عيافة ابنى زيد للطير (٢٨) الذى رواه عقب تركهم لبلادهم وعلى الرغم من دعم العيافة بممارسة تنبؤية أخرى هى ضرب الرمل الذى قام به مرعى الخبر بهذا الشأن (٢٩) .

ان وضوح صورة المستقبل على هذا النحو — على مجرى نظام السيرة فى زرع بذور الأحداث — لم يحل دون مضى يونس الى اداء مهمته، فقد كان محتيا أن تستسلم المخاوف الاعتقادية — مهما بلغت يقينيتها — امام المقتضى الاقتصادى الواقعى (٤٠) وكان لابد من بعض النصح ومحاولة مواجهة القدر بالحذر وهى حلول تشخص وتنمو من خلال السياق العام او البنية العامة المكونة للثقافة ومفرداتها والأبعاد النفسية المختلفة التى تشكل الشخصيات . وقد ظلت هذه النبوءة ونصح ابنى زيد وتحذيره ليونس مصدرا من مصادر توتر يونس فى حركته التى غلب عليها التردد ، ولكن مبدع السيرة يتود الأحداث فى مجراها بمهارة ومنطقية عقلية وفنية ملفة، مستعينا بالعديد من الوسائط العقلية والنفسية والعملية والاعتقادية على نحو ما توضح النصوص .

ان يونس يتجه الى داخل المدينة ويبحث عن الدلال الذى يسخر منه — من ذلك البدوى الذى يريد بيع عقد فى مدينة كهذه ، للحلى فيها تجار كبار — ولكن الدلال ما ان يرى العقد حتى يطير صوابه فينطلق بالعقد الى (سعدى) بنت خليفة الزناتى التى تعجز عن دفع ثمنه ففعرض دفع ثلثى ثمنه نقدا ودفع الثلث بساتين ، ويعود الدلال الى يونس الذى يوبخه على هذا العرض غير المنطقى ، ويتجه الدلال بالعقد الى (عزيزة) بنت سلطان تونس فهى زحدها القادرة على دفع ثمنه ، وما أن ترى جاريقتها ووصيفتها (هى) العقد حتى تصرخ فقد عرفت فيه عقد شما ، فقد كانت جارية ليونس أهدها لبعض الشعراء وظلت فى سلسلة من البيع وإعادة البيع حتى اشترتها عزيزة ، وصراخ (هى) مصدره خشيتها ان يكون العقد قد نهب ، وهو لا ينهب من مراتب بنى هلال الا اذا قتل ابو زيد ، وتجىء

عزيزة على صراح (مى) وتعرف منها جليلة الامر وتطلب الى الدلال ان يذهب الى يونس ويستدعيه فقد عشقته منذ زمن من خلال وصف (مى) في ليالى القصر / السجن الذى بناه لها ابوها معبد السلطان ضنائها على الزوج ، ولكن الدلال يعلن لها عجزه عن اتناع يونس بالمجئ الى قصرها فتدعوها الى التحايل عليه ، وينتهى الامر بيونس عند قصر عزيزة التى تستدرجه حتى تستحوذ عليه وتسد عليه كل المنافذ وتراوده ويقاوم فتلج ، ويعلم لها عن حزنه على خله وأخويه فى جوعهم فترسل لهم طعاما يرفض ابو زيد ان يمسسه هو او اى من ابني اخته على الرغم من شدة جوعهم وعلى الرغم من ان الخادم الذى حمل الطعام لم يخبرهم عن مصدره وادعى الخرس على نحو ما حددت له عزيزة تسمية على ابي زيد حتى لا يعرف ان عزيزة هى التى أرسلته .

ويطعن حراس الحدائق يحيى الموكل برعى الابل ف يقتل ابو زيد كل الحراس سوى واحد يقطع له اذنيه ويرسله الى الزناتى ليخبره فيأتى الزناتى ورجاله ويقبضون عليهم ويتقرر اعدامهم فتتوسط عزيزة لدى ابيها وتتشل فتستعين بالعلام المدله بحبها فيخلصهم من مشنقة الزناتة .

وتنتقل السيرة — او ينتقل بها مبدعوها ورواتها — الى مراحل جديدة من مراحل الطريق الذى رسمت حدوده ارادة فكرية ووجدانية عميقة وصارمة ، دون أن تمنع هذه الارادة دوريا جانبية كثيرة من أن تصب في هذا الطريق العام المحدد العلامات ، والذى يقف فى هذه المرحلة عند حبس يونس فى قصر عزيزة ومقتل يحيى واصابة مرعى بسم أنعى فى بئر ، وعودة ابي زيد وحيدا الى نجد لنقف عندئذ على بوابة « التفريفة » .

هذه هى القصة فى تلخيصها المخل حتما ، اذ هو سرد مضلل لا يعكس ملامح ذلك البناء الفنى المحكم ، الشعرى — غالبا — أو الذى يمتزج فيه الشعر بالنثر فى بعض الروايات . وقد قدمنا هذا التلخيص فى طريقنا الى النصوص التى اداها رواتها فدون بعض القدماء نصا من نصوصها — ربما ببعض التدخل الذى لا يمكننا الآن القطع بحدوثه أو بعدم حدوثه — وطبع هذا النص وهو المناخ لنا حتى الآن . وقمنا بتدوين مجموعة من الروايات الشفاهية المعاصرة — دون ادنى تدخل بطبيعة الحال — وهذه النصوص لا تمثل كل ما فى حوزتنا لروايات نص موضوعة عزيزة ويونس ، عاقدين النية على السعى فى متابعة جمع وتقديم ما يتاح لنا من الروايات دون أن يكون فى هذا السعى أية محاولة للوصول الى نص اكمل أو نص كامل أو غير ذلك من التسميات الوهمية التى تشيع لدى البعض ، ذلك ان اية محاولة لتقييد النص فى اوتاد معيارية انها هى محاولة محكوم عليها بالفشل ، فضلا عن انها ستكون صادرة لا محالة عن فهم مدرسى ضيق ولا علمى ،

موضوعات المأثور الشعبي — بما هي مأثور شعبي — تظل مادة حية لإعادة الانتاج (وانت لا تنزل البحر مرتين ولا مرة ونصف) .

اهمية عزيزة ويونس :

تتميز منطقة عزيزة أو يونس — أو يونس وعزيزة اذا شاء البعض — الى جانب مناطق أخرى بأنها من ثوابت موضوعات أو مراحل حركة السيرة ، فأى راو من رواة هذه السيرة لا يمكنه تجاهل هذه المنطقة ، ومما يرتبط بهذا الجانب كذلك ، أن هذه المنطقة ليست مجرد واحدة من الثوابت ، بل هى من أهم المناطق ، اذ تعد احد المحاور الهامة فى حركة السيرة ، فهى نقطة المواجهة بين الطرف الهلالى والطرف التونسى ، فحبس تونس على هذه الصورة الخاصة — وحبس عقده معه — يمثل أول مظاهر الحصار الزناتى لبنى هلال اذ هو أول علامات الاستحواذ ، وان كان من جانب آخر يمثل ثانى مناطق الاختراق الهلالى للجانب الزناتى ولو على مستوى الدلالة الرمزية فسرعان ما يوظف هذا الاستحواذ كأداة ضغط على السلطة الزناتية لتطلق سراح بقية الرواد وتتقدم من عقوبة الاعدام شنقا ، ومنطقة الاختراق هذه تلتحم — هكذا يريد المبدع — مع سابقتها ونظيرتها (اتفاق العلام) . وتتحول معها الى ضفيرة واحدة قوية للضغط على السلطة الزناتية واطلاق سراح ابنى زيد ومن معه . وحبس يونس على مستوى استراتيجية الجانب الهلالى اعطى مشروع التفرقة دافعا جديدا فى اطار المفهوم العربى للشرف والكرامة ، اذ لابد من استرداد يونس حقا ان مرعيا اصابه حراس خليفة ولكن ابا زيد قتل عددا وافر من الحراس ، فاذا كان الطرف الهلالى قد نال ثأره ، فان ثأره من بيت الحكم التونسى على احتباس يونس يظل قائما ، بل هو ليس ثأرا بقدر ما هو مهمة استعادة سجين ، وقد عرفنا كيف اعترض الهلاليون على سفر هؤلاء الامراء ، كما عرفنا أن يونس ظل يتصف بصفة الجمال والرقة — عجبان — فضلا عن أنه يظل يمثل البقية الباقية من رائحة الاحبة — على حد التعبير الشعبى — فقد قضى اخواه فكان لابد وان تتجه الجهود لاستعادة هذه البقية . ولا بأس فى أن يرى ان حبس يونس كان مجرد واحد من مبررات التفرقة التى كانت ستحدث على أية حال فالدافع وراءها دافع أساس واكبر من مجرد حبس يونس ، انه الجذب .

اما على الجانب الفنى وهو ما نراه الاهم فى ضرورة التركيز عليه باعتبارنا امام وثيقة فنية جمالية بالدرجة الاولى فان النصوص التى نقمها هنا تقدم لدارس الفن مادة خصبة للتحليل الفنى ، فقد برع الشعراء الشعبيون فى هذه المنطقة — على براعتهم فى السيرة ككل — فى التصوير بدرجة مثيرة ، واذا بدا للبعض أن يرى فى هذه المنطقة او المرحلة مجرد

تلفيق درامى لتتحرك خطوط السيرة ، أو انها جزء مختلف لنفس الغرض فان مثل هذا التصور يصب ايضا في مجرى المقولة الفنية (البراعة الفنية) نافعمال جزء من الأحداث — جدلا — يضع المبدع الشعبى الشاعر(باتى السيرة بازاء تحد غنى اذ هو مطالب ان يعوض هذا الاختلاق أو الافتعال باجادة الصياغة الفنية بحيث يجيء الأمر مقتعا للمتلقي ومقتعا للسيرة ذاتها، هل تقبله في سياقها أم تلفظه . بل اننا نرى أكثر من هذا ان استفراق الشاعر الشعبى في تفصيلات هذه المنطقة يؤدي مجموعة من الوظائف الفنية والنفسية ، نهى الفترة التى يعود فيها أبو زيد الى نقطة انطلاقه (نجد) وهى منطقة التصرف في ابطال السيرة (طعن يحى ، لدغ مرعى ، احتجاز يونس) أو خروج بعض الشخصيات من المسرح بحيث تبقى الوقائع المتصلة بهم دافعا من دوافع حركة الأحداث .

ومن هذه الوظائف أيضا انها منطقة الهدنة التمهيدية بين المتلقى واحداث السيرة العتيقة فسرعان ما يعود الجمع الهلالي متقربا ليدخل في حرب ضروس مع الطرف التونسى .

اما الوظيفة البنائية (نعنى منطقة بنيان السيرة) فانها تكمن في امرين:

اولهما : ان دخول يونس الى قصر اسره كان الدافع وراءه هو حالة الجذب الجزئى أو الاجتياح الاقتصادي ، فلا طعام ولا وسيلة لجلبه ، وهى حالة رمزية وتنويع جزئية دالة على لحن الجذب الكبير الذى دفع ببنى هلال جميعا الى اجتياز كل هذه المساحات الجغرافية وصولا الى تونس ودخولا في أسرها فالشاعر المبدع للسيرة — المسدرك لمجمل موضوعه — يقيم الجوانب الجزئية على أساس البناء الكلى الشامل ، ومن الممكن القول بأن منطقة عزيزة ويونس تمثل تلخيصا رمزيا للحركة الهلالية بأسرها ، وجزءا فاعلا وديناميا في هذه الحركة .

وثانى الأمرين : هو الاشارة الى انحلال الطرف التونسى ، فالعلام أحد قواعد السلطة الزناتية يتواطأ مع الآتين يستهدفون ارض الوطن وثرواته ، وتروى بعض الروايات ان سعدى بنت خليفة فارس زناته المبرز قد أولعت بمرعى ، وها هى عزيزة بنت معبد سلطان تونس تحبس يونس حيا . بل انها ما ان ترى بكاء جاريتها (مى) حتى تظنها تبكى عشقا وطلبا للرجل (الدلال) فتعدها بالزواج منه فورا . وهذا جانب لم يحرص المبدع الشعبى على تصويره على هذا النحو عبثا. على ان الأمر لا يخلو في مناطق كثيرة من الحيل وخاصة الطلول

الغيبية عند دخول بعض أحداث السيرة في منطقة انغلاق (تدخل الخفر — توظيف الجن) وهى مفردات أصيلة فى منظومة التراث والمأثور الاعتقادي العربى يقتضى تواترها بوفرة الوقوف عندها لا تنحيتها أو تجاوزها (٤١) . وعلى أية حال فإن السيرة لم تنكر اعتمادها على الحيل بل حرصت على إطلاق هذا الاسم عليها مرتبطا بابى زيد: (حيل أبو زيد) والذى وضعت على كتفه (جراب احيال) استخدم محتوياته فى الخروج كثيرا من دائرة محكمة الانغلاق لتمضى أحداث السيرة فى سبيلها المرسوم بدقة . هذا فضلا عن ربابة أبى زيد وشعره الذى وظف باضطراد كحيله من الحيل أو أداة من أدوات الصراع .

حقا أن بعض حيل الحلول تبدو مفتعلة بعيدة الاتصال بمنطق الواقع الموضوعى للسيرة ذاتها على نحو ما نرى فى زرع (مى) — وهى جارية هلالية — فى قصر عزيزة ، وقد عبر بها الشاعر الشعبى مبدع السيرة عشرات الآلاف من الأميال (من نجد الى تونس) لتكون حلقة الصلة فى الأحداث فغيرها لم تكن عزيزة لتعرف يونس .

على أن المبدع الشعبى يبذل جهدا فنيا بالغا لمعالجة هذه الحلول بحيث تبدو منطقية وبعيدة عن الافتعال ، وهو فوق ذلك يصدر أساسا — فى رأينا — عن قاعدة عامة تذهب الى أن للفن — باعتاده على جانب خيالى وتخيلى — منطقته الخاص وهى قاعدة ليست غائبة عن ذهن المبدع الشعبى اذ لا يمكننا قبول فكرة أن هؤلاء المبدعين الشعبيين ينتجون فنونهم بصورة ارتجالية لا قانون لها الا الفوضى ، فثمة من الشواهد — من احاديث الرواة الشعبيين المبدعين — ما يقطع بادراكهم العميق لوظائف أساسية لكل ما يراه البعض — بتسرع وسطحية فى التناول — بمبالغات وافتعالات فاقدة الدلالة وسرد مثل هذه الأحكام الى غياب المنهج العلمى فى التعامل مع المأثورات الشعبية وهو غياب يقود الى اقتطاع اجزاء من النصوص وقرائنها دون استقراءها ومن ثم ينتهى الأمر بنتائج مختلة يسودها الاضطراب وتطفو على سطحها الأحكام الأخلاقية والايديولوجية البراجماتية .

حوار مع السينمائي السوري محمد ملص عن أحلام المدينة

- رسائل الدمشقي عن المدائن
التي هزمت أحلامها ..
- المجاز هو تألق الشخصية الواقعية
- تحدثت عن ذاتي لأنه لم يكن لدى
ما هو أكثر وضوحاً ..

حوار : رضوان الكاشف

في إطار الدورة العاشرة لأيام قرطاج السينمائية بالعاصمة التونسية عرض الفيلم السوري « أحلام المدينة » لمخرجه الشاب « محمد ملص » وفاز الفيلم بخمس جوائز أساسية ، منها جائزة التانيت الذهب كأحسن فيلم ، وجائزة أحسن سيناريو وجائزة أحسن أداء تيمثلي لياسمين خلاط ، وجائزة تقديرية لأداء الطفل « بلس الأبيض » ، وجائزة اتحاد النقاد الدولي « القيبرس » لأحسن فيلم ومؤخراً عرض الفيلم في باريس واستقبل باهتمام بالغ حيث يعد من أهل الأعلام العربية .

أما الجائزة الكبرى لمحمد ملص ، فكانت ذلك الاستقبال الرائع من قبل الجمهور التونسي الذي يتميز بثقافة سينمائية راقية وبحس فني عال ، لحظة صعوده على خشبة المسرح لاستلام الجائزة ، كمخرج للفيلم وصاحب قصته السينمائية ، والمشارك في كتابة السيناريو .

والمخرج السوري محمد ملص ، من مواليد ١٩٤٥ ، درس الإخراج السينمائي بموسكو في السنوات من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٤ ، ويأتي فيلمه الأخير « أحلام المدينة » كأول عمل روائي طويل يقوم بإخراجه وكتابته ، وقد سبق إخراجه لهذا الفيلم عمل مجموعة من الأفلام الوثائقية والروائية القصيرة ، منها « حلم مدينة صغيرة » (١٩٧٢) و « القنيطرة (١٩٧٤ » (١٩٧٤) وكلاهما روائي قصير ، و « الذاكرة » (١٩٧٥) ، « الفرات » (١٩٧٨) وهو فيلم تسجيلي متوسط الطول عن الفناء الشعبي في حوض الفرات ، ثم « الخيام الفلسطينية » (١٩٨٠) وهو وثائقي ساعة عن المخيمات الفلسطينية في لبنان ، وكان هذا الفيلم أولى محاولاته للانفصال عن الإنتاج الحكومي ، حيث ساعد في إنتاجه اتحاد التسجيليين العرب .

ويجانب هذا النشاط في مجال الإبداع ، شارك محمد ملس ، زميله ومديقه المخرج السوري « عمر اميرلى » أحد أهم المخرجين التسجيليين العرب صاحب الفيلم التسجيلي الطويل — المنوع من العرض — « الحياة اليومية في قرية سورية » وصاحب فيلم « مصائب قوم » عن الحرب الأهلية اللبنانية ، شارك الاثنان في ادارة نادى السينما بالتليفزيون السوري ، كان له دور بارز في تنشيط الحياة السينمائية بسوريا .

« هي الشام يا أمى .. هي الشام .. تعالى انظلمى .. يا الله ما أحلى الشام يا أمى » تلك الكلمات المفعمة بالدهشة نطق بها الطفل الصغير عمر ، اعلنا عن بداية فيلم « احلام المدينة » حيث تدخل مدينة دمشق حافلة نقل الأم « حياة » (ياسمين خلّاط) وطفليها «ديب» (بلسل الأبيض) و « عمر » ، قادمة من القنيطرة ، وذلك في عام ١٩٥٢ عشية الاحتفالات بالعيد الأول للجلاء ، حيث غرقت المدينة في الزينات والشعارات ، اما هي فقد دهها الحزن على فقدان زوجها ، والقلق من المستقبل المجهول ، تدق « حياة » باب الاب ، الذى لم يعد لها ملجأ غيره ، فيبين من وراء الباب ، كائنا يدهشنا بقسوته المخرطة وانانيته التى لا حدود لها ، فهو لا يتورع عن طرد الأم .. الابنه .. والاخفاء .. برغم الليل والنوسلات والدموع .. وحين يفرض عليه الجيران من ابناء الحى ، دخولهم . في النهاية فانه لا يكف لحظة عن ايدائهم وتسميم حياتهم باللسان والسوط والعصى ، ولا يعوزه لذلك مبررا .. ويتوج قسوته باصراره على الحاق الطفلين بلجأ الفقراء ... فينجو ديب من هذا المصير، بهروبه والتحاك بالعمل كصبي كواء ، بينما يدخل عمر الملجا ويشكو لأمه في احدى الزيارات من قسوة المعاملة داخل الملجا ، وهو الطفل الذى أحب اللعب .

ويتكشف لبيب ، ويتكشف لنا معه ، من موقعه الجديد كصبي في دكان كواء الحى ، عالم الشارع الدمشقى في الخمسينات ، وبالتحديد في الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٨ ، عالم غنى بالتفاصيل الحية التى تتصافر فيها بينما لترسم لنا لوحة ثرية بالوانها المتداخلة والمتأبئة ، وبخطوطها وظلالها الكثيفة — لوحة تكشف لنا في أحد مستوياتها الهامة ، عن الكيفية التى يصير اليها الشارع الدمشقى (وحال شوارعنا العربية الاخرى من حاله) تعبيرا حيا عن حالة « نظام حكم » ، مثله كمثل غيره من أنظمة الحكم العسكرية ، تعيد مجموعاته المختلفة العنف والتأثير ، طريقا للسيطرة على السلطة ، مع حرص شديد على استبعاد أى دور حقيقى وفعال للجماهير في صنع مستقبلها .. وفي خضن هذا الكابوس ، يمتلا الشارع الدمشقى بالصراعات الصغيرة بين أفراد العاديون البسطاء تلك الصراعات التى ناتى كائن شرعى لهذا النظام العسكرية وطرائقه ، فيما تكشف عنه من انانيته وعنق وقسوة ، تتوارى حينا وراء السلوك العادى ، وتتفجر حيناً لتغرق الشارع بالدم فهناك الاب، الجد ، بقسوته ووحشيته ، وهناك « القصاب » الذى يحتفظ بصور كل الحكام ، ليصبح جاززا لتعليق صورة من يعلى عرش السلطة ، يحلها محل صورة من سقط ، واذا كان ذلك يكشف عن وجه من وجوه الانسحاق امام طغيان السلطة ، فان العنف والبُلطجة هي الوجه الآخر لهذا الانسحاق ، فنرى ذات « القصاب » ، ينتهز فرصة خلو الشارع من الناس لحظة الاطّار في أحد الليالى الرمضانية ، لينقض بخسه على أحد الخصوم السياسيين يمزقه بسكينه في محاولة لتصفيته جسديا .. فالقصاب لا يريد احزابا في الحى .

وهناك ، القماش ، المخدر دائما ، يصر على حرمان اخيه من الميراث ، ذلك الاخ الذى يفشل في ان يكون جاسوسا للمسكرين داخل حيه ، حيث يفتضح امره ، فلا يصبح امامه الا المطالبة بالميراث ، فيسير في الشوارع شاكيا بالكيا ، يخبو نور عقله يوما بعد آخر .. حتى اللحظة التى يفرس فيها القماش مقصه في قلب اخيه ، الذى يركب عجلته ،

ويسير مترنحا في الشارع ، حتى يسقط قتيلًا غارقًا في دمه .. ويتقدم الاخ القاتل مرددا في
ذهول .. انه قد قتل أخيه .

وهناك الكواء ، طيب القلب ، النهم للطعام ولجسد الزوجة ، يختار لنفسه وباصرار
موقع المشاهد الحريص على أن لا يأخذ دورا في الألعاب التي تهازل الساحة امامه ، انه
كما لا يريد لنفسه أن يكون طرفا في لعبة تتغير قواعدها ويتبدل المشاركون فيها بين لحظة وأخرى
وبرغم أن مكانه ، هو يلتقي جميع أبناء الحي ، يكشفون عنده ما يدور بمقولهم من أفكار
وما يعنمل بصدورهم من مشاعر ، إلا أنه لا يتورع عن طردهم حين يشعر بأن وجودهم صار
خطرا يتهدهد ولو من بعيد .

وحين يرتعش « ديب » ويصرخ بكلياً ، مرددا في هستيريا ، ما رآه من محاولة قتل
القتاب للثقف ، وما أصابه من فزع لرأى الدم والسكين .. يمسك الكواء بصبيه «ديب»
ويحاول اغلاق فمه ، ويهزه يغبض ، ويرجوه في مسكنه ان يصمت عما رأى ، وان لا يروح
بالحقيقة ، بل ويضطر لمنعه كي يكف ثم يحتضنه في حب شديد ، ويكاد هو ذاته ان يبكي
من خوفه .. ثم هناك « الأعبى » الذي فقد بصره اثر اصابة بحرب فلسطين ، انه يتقنى
بفلسطين الوطن الصانع ، ويحكى لديب عنها ، ويعلمه كيف يحبها ، ويحلم بأن يعود له
بصره ، يخيب أمهله في ان يجد من يساعده على السفر لاستعادة نور عينيه .

أما « أبو النور » ذلك الطالب الوطني الذي يلتحق بالتيار القومي الوحدوى ، فيالرغم
من أنك تشهد له باخلاصه وصدق نواياه ، سواء وهو يجهر بعدائه للديكتاتورية الفكرية
أو هو ينتصر لسقوط هذه الديكتاتورية وهبوب رياح التغيير الديمقراطي ، ويشارك في حملة
الانتخابات ، وبالرغم من حشده للشارع تأييدا لمصر في حربها ضد العدوان الثلاثى ، وبرغم
بهجته التي لا حدود لها باعلان الوحدة بين مصر وسوريا والتي يرى في اكتمال القمر في
السماء تلك الليلة التي أعلنت فيها الوحدة ، دليلا على مباركة الاله وتأييده
لها ، برغم كل ذلك ، فان احساسا قويا بداخلك يجعلك تشعر بأن « أبو النور » فقد
للالعالية الحقيقية القادرة على المشاركة في بناء مستقبل أمه وتخص ابنائها الكادحين ..

انه عاجز عن فهم ضرورة تغير البنية الاجتماعية وصياغتها من جديد .

ثم هناك « حياة » تلك الأم الجميلة ، التي كفرها من بنات العرب ، تصبح رهينة
للحزن والهم ، حين تفقد بفقدان زوجها ، الطمينة والملاذ والحياة والانس وتصبح مطالبة
في عالم شديد القسوة ، أن تؤمن لابنائها ولها ، الحد الأدنى من شروط حياة
لا ضياع فيها .

وبعد أن تنقل في حباية طفولة « عمر » ابنها الأصغر ، فانها تحب « ديب » وتحتبى
فيه ، هو ابنها ورجلها الوحيد ، معه تستطيع أن تحكى وتبكي ، وتطلق خصلات شعرها
وتمشطه ، وتغنى « المغنى حياة الروح .. » معه تتبدل اللحظات والادوار ، فهي لحظة
أم ، وأيا في الثانية ، وطفلة في الثالثة ، وفي الرابعة اتنى .. و « ديب » فوق كل ذلك
نافذتها الى العالم الخارجى ، تحيا من خلاله ما يدور حولها من أحداث وما يستجد من
تغيرات .

وتحت وطأة قهر الأب ، والخوف من المستقبل ، ووجعها التي تزداد يوما بعد يوم
بانشغال « ديب » في العمل والدراسة ، تقبل « حياة » الزواج من آخر لا تعرفه ، بعد تردد

طويل شهد لحظات من البكاء والخزي ، خوفا من ان تكون خطوتها هذه خيانة لطفليها ، وبالفعل تخرج مسئلة الى زوجها الجديد مرتبة من خيانتها . وحين يفشل زواجها ، تعود الى « ديب » مخلة وبهانة تحاول أن تبرر له فعلتها ، وتمتدح له ، ويصفنها وتحضنها ويحتضنها ويكيان معا في لحظة من التوحد الذي يباطنه الرعب والانتكاس والرجاء .

وأخيرا هناك « ديب » ، ذلك الذي يأتي الفيلم مرحلة في ذاكرته ، عن تلك السنوات البعيدة ، يقولنا ديب ، الى مهايشة أولئك الناس العاديين البسطاء في حياتهم اليوميـه المئنة بالصراعات والمحاولات والتكسبات والمآسى والإفراح ، والحلم والياس .

ويبتدى الفيلم ، من ناحية أخرى ، ترحالا في ذاكرة « ديب » ، بحثا عن المصادر الأولى لتشكل الوعي فكرة ووجدانا ، صورة وصوتا ولونا .

ان الذي يراه ديب ويسمعه ويحسه ، ما كان له أن ينزلق أمام عينيه ، ويبر وكانه لم يكن بل انغرس فيه وبات يشكل وعيه ووجدانه ، انه أولا يعي معنى القهر على يد الجدد، ويعي العنف على يد رجالات العسكر ، سواء بشكل مباشر ، اثناء مشاركته في احتفالات الجلاء ثم بعد ذلك مشاركته في إحدى التظاهرات ، ويعيه بشكل غير مباشر وعلى نحو آخر في علاقات أهل الحي ، حين يرى الدم يتفجر امامه مرتين ، مرة بخنجر القصاب ومرة أخرى بمقص القماش .

ويعي معنى الخوف من خلال علاقته القريبة بالكواء ، الذي يرتعش خوفا مما يراه ويسمعه .

ويعي أولى بشائر الانذاد الحس الغامض الذي يثيره رأى الجسد الانثوى في مصبغة اللابس ، ذلك المكان الذي يبتدى وكأنه الرحم بإخترته وإضافته ، وأوانيه المقعرة .. وحيث تنوح رائحة الجسد الانثوى الذي يتلوى أمامه غارقا في العرق وضباب الاصباغ التي يقاد تحتها النار .. وهذه الانثى التي يشعر بحضورها الحس القوي ، دون أن يلمسها ، هي ذاتها التي تكيه حين يصاب وهي التي تضمد له جراحه .

وهو يعي ، ذلك الشعور القلبي الغامض بالحب ، في علاقته بالتمليذة الصغيرة زميلة الدراسة ، والتي يقوم بكى شرانطها قبل الذهاب الى المدرسة ، ويفرح بملاعبتها والاختباء منها ، وهي الوحيدة التي ياتمنها على سره ، فيبوح لها بخزنها لزواج أمه .

وهو قبل كل ذلك ، يكتشف بان له اسما غير اسم « ديب » ، حين يذهب للالتحاق بالمدرسة ، فيهزه الاكتشاف فيركض في شوارع دمشق صارخا باسمه الحقيقي حتى يصل الى أمه .

وهذا الوعي الذي يتسرب اليه غابضا حينا ، ويقتمحه سافرا حينا آخر ، يصغف ردود أفعاله له ويشكل أولى محاولاته للفعل المستقل ، بدءا من البكاء والارتعاش لرئى الدم ، ومرورا بصفع الأم ، وانتهاء بحمل الخنجر ومطاردة الرجل الذي أهان أمه في محاولة يائسة لقطه .

وحين يفشل « ديب » في اقتحام البوابة الكبيرة التي احتمى ورائها الرجل ، يأخذ الصبى الذي يسمى نحو الرجولة ، بضرب رأسه بالبوابة حتى يسقط عند اعتابها غارقا في دمه ، واعيا بحقيقة جديدة تبرز في هذا العالم القاسي ، حقيقة أن هناك شيئا اسمه « الهزيمة » ، كتب له ولكل جيله ان ينذوقها مرة في الحلق ، ويقل ، وهو مازال أسير لحظة الهزيمة هذه ، ان يكون شاهدا ، لا حول له ولا قوة ، على تاييد الآلة بقمرة المكنل للوحدة بين مصر وسوريا ، بينا كل الدلائل تشير لفساد هذا الحلم ، وهو في داخله يشعمر

بأنه شاهد على كئيبه ، فالمدينة غارقة في أضواء وزينات الاحتفال والشعارات تملأ الشوارع ، وتردد أصداؤها مفناة من الإذاعات .. ولكن الشارع خلو من الناس ، الا القصاب الذى يدور بسيفه وترسه في رقصه احتفالية بالوحدة ، تلك التى صنفها مصالغ ضيقة لانظمة ديكتاتورية ، سرعان ما ستأتى عليها حين تتبدل المصالح ، بما يستوجب تبديل بل شقيلة التحالفات .

وكما يقول « محمد ملى » عن فيلمه ، فان ابتعاث الذاكرة فكرة ووجدانا وصورة وصوتنا لم يستهدف التاريخ الجرد للوقائع ، بل هو محاولة لاستقصاء المصادر الأولى لوعى هذا الجيل الذى يحيا أزمة حادة لها أكثر من وجه وسبب ونتيجة ، بحيث باتت تهدد حاضر هذه الأمة ومستقبلها ، وهذا التنشيط للذاكرة وما انطبعت به قد يساعدنا على خلق علاقة نقدية صحيحة وصحية مع منظومة وعينا ، حتى ولو لم يكن الفيلم معنياً باعطاء موقف ايديولوجى مسبق يحل تقييماً معيناً ، وحتى ولو كان جل ما يستهدفه الفيلم مجرد تسريب احساس كان موجوداً عند صاحب الذاكرة الذى هو صانع الفيلم .

وبرغم وعورة الأرض التى أختر « محمد ملى » أن يتعامل معها في فيلمه الطويل الأول ، الا أنه نجح نجاحاً رائعاً في ايجاد المعادلات الدرامية والمرئية والمسبوعة التى استحضرت وقائع الذاكرة بكل قوة ووضوح ، وقد ساعده على ذلك تعاونه مع سمير زكرى في كتابة السيناريو ، واستعانته بالصور التركى المبدع « أرديجان انجين » الذى صور للمخرج التركى الراحل « يلماز جونييه » فيلمه العظيم « الطريق » الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان منذ أعوام قليلة .

كما ان اصرار « محمد ملى » على التصوير في الاماكن الحقيقية التى عاش فيها طفولته كمزمل الجد والحارة .. ساعدته الى أبعد حد في نقل الاحساس بواقعية المكان والاحداث التى شهداها ، وهذا يفسر لنا التوظيف الدرامى والجمالى العالى للأضواء وزوايا التصوير ، خاصة داخل منزل الجد ، فبدت غريبة منفردة عما تعودنا مشاهدته في افلامنا العربية .

وتعد جراءة محمد ملى ، على اختيار ممثلين ، يمثلون لأول مرة ، كالمصطفى « ديب » والكواء ، والخاطبة ، « والامعى » الذى يفاجننا محمد ملى ، بحقيقة انه نفس الشخص الحقيقى الذى كان يعرفه في طفولته والذى عابه حب فلسطين ، وبرغم صعوبة عمل دوبلاج لرجل فاقد البصر ، حيث تعتمد هذه الخطوة الفنية على المشاهدة المتكررة للصورة لعمل تزامن بين حركة الشفافة في الصورة ، وبين لقاء الجملة الحوارية أمام الميكروفون ، الا ان محمد ملى نجح في ايجاد طريقة لحل هذه الاشكالية ، واحتفظ بالصوت الحقيقى للرجل ، ومن المفارقات الحزينة والتى تحمل دلالة بعيدة ، ان الرجل توفى بعد شهور من انهاء العمل في الفيلم ، وكأنه رحل عن الحياة بعد أن أظلم الى انه أبلىغ رسالة كانت تنقل على صدره .

وتأمل ان يلتقى الحديث الذى أجريناه مع « محمد ملى » في « تونس » العاصمة بعض الضوء على كثير من الجوانب الفكرية والفنية لهذا العمل السينمائى الكبير .

× كيف بدأت التفكير في عمل فيلم « أحلام المدينة » ، وهل كان فيلمك القصير « أحلام مدينة صغيرة » معالجة تهميدية له ؟

— لا .. لم يكن « أحلام مدينة صغيرة » معالجة أوليه لمشروع قادم ، بل كانت قصة كتبها في تلك الفترة ونفذتها سينماتياً ، واكتشفت أن بإمكانى كتابة الاشياء التى أعرفها ،

والتي هي جزء من ذاكرتي الشخصية ، و « أحلام المدينة » يدخل ضمن هذا الإطار ، حيث تشكل بالذاكرة الشخصية فيه الأساس والركائز الأولية للتركيب الذي تحول فيها بعدد الى سيناريو ، وعندما أتبع الى اخراج فيلم طويل من انتاج المؤسسة كانت هذه المادة أكثر الموضوعات حرارة بالنسبة الى ، وبهذا المعنى بدء الفيلم .

x برغم عمق وحبيبة التفاصيل التي زخر بها الفيلم ، الا ان كثرتها وتشعبها ادى الى عجز البعض عن الإمساك بمحور أساسى للعمل ككل ، وفقدانه لمركز ثقل يحكم خيوطه الممتدة في كل اتجاه .. فما رايك ؟

— أريد بداية أن أشير الى أنه كانت هناك رغبة في عمل ما يمكن تسميته « موزيك » أو « فرسك » صفر ، وأحلام المدينة هو « فرسك » صفر .. وهي التي جعلت التركيب العام للفيلم يخلق أحيانا ، وليس دائما ، تساؤلا حول أين النقل الأساسى للفيلم .

إذا قرئ الفيلم ، بهذا الطموح ، وإذا كنت قد نجحت في استخدام أدوات الفرسك بطريقة صحيحة ، فانا يمكن أن ننظر الى الفيلم على أنه محاولة لرسم حياة حى شعبي ، واختارنا من داخل هذه اللوحة الكبيرة ، أسرة « ديب » تهايا كما تختار العين البؤرة المركزية على السطح والضاربة في العمق التي تتحور حول كل بنائيات الفرسك ، سواء ك تفاصيل أو ك أحداث أو كملاقات متبادلة ، وهذا طموح من أجل خلق تركيب جدلي بين الذاتى والموضوعى . بين الخاص والعام ، بين السياسى والاجتماعى وبين الوجدانى الروحى الشخصى ومجمل هذه العلاقات هو المنظار الذى من خلاله ، يمكن أن نقرأ هذه اللوحة ، التي نلمح خطا أساسيا قويا يلضم أحداثها الخفية وتفاصيلها المتعددة ، هو حياة أسرة « ديب » واندفاعه هذا الصبى نحو العالم ، لقائمة علاقة تصادمية ، معه ، بوجهيها القمى والخلق .

ومن هذا المنظور يمكن الموافقة على أن الفيلم لا يعتمد على مركز ثقل يخلقه سرد روائى بالمعنى التقليدى ، بقدر ما يعتمد على التركيب كطريقة للسرد من أجل الوصول الى أحداث أثر معرفى وانفعالى لدى المتفرج ، على خلفية للأحداث موثقة تاريخيا حيث الأحداث الأكثر أهمية سياسيا ، الأكثر رسوخا من الذاكرة ، حيث لا يرسخ في الذاكرة الا الأكثر أهمية .

x لماذا اختيرك للسنوات من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٨ ، كأطوار زمنى للفيلم ؟

— هناك عاملان أساسيان لاختيار هذه الفترة .. عامل ذاتى وآخر موضوعى ، أما الذاتى فيعود الى أنني لا أخفى حتى في طريقة السرد ، بأن نزعة السيرة الذاتية ، بمعنى السرد الذاتى للأحداث ، هي اللغة المفتوحة بين الفيلم والمتفرج ، ولكونى لا أخفى ذلك ، فأننى أعنى عناية خاصة بالتحدث عن سنوات الطفولة ، وسنوات الطفولة الأكثر أهمية بالنسبة لى ، هي هذه الفترة التي تحدثت عنها في فيلمي . ولو لم تكن هذه الأحداث المرتبطة بذاكرة الطفولة مهمة ، لاصبحت مجرد ذاكرة شخصية غير ذات أهمية ، ولكن ينبثق المصادفة والتوافق ايضا ، تانى هذه الفترة — وهذا هو العامل الموضوعى — في اختياري — كأكثر الفترات أهمية في تاريخ سوريا الوطنى ، حيث كانت حبلى بأشكال الصراع الدييمقراطى ، وهي الفترة التي حملت بذور انطلاق التيار القومى ، الذى ترك أكبر الأثر على المنطقة العربية كلها فيما بعد ، سواء بانجازاته أو بخساراته الفاضحة ، وهي أيضا الفترة التي وقعت فيها سوريا تحت وطأة الحكم المسكرى ، ثم تحالف الشعب

لإسقاط هذه الديكتاتورية العسكرية ، وبنائه لهذه المهمة الوطنية ، انتقلت سوريا الى حلبة الصراع بالمعنى الديمقراطي للكلمة ، حيث انجز الشعب السوري في تلك الفترة اول برلمان ديمقراطى .

x ولكن لماذا توقفت الذاكرة عند اعلان الوحدة بين مصر وسوريا ، وكانت نهاية الفيلم .. وما دلالة ذلك ؟

كقراءة شخصية وفكرية للاحداث من موقع معاصر تماما ، فأننى في عام ١٩٨٤ تحدثت عن الخمسينات ، وفي عام ١٩٨٤ تحدثت عن اعلان الوحدة التى يعرف المتفرج من التاريخ أنها لم تدم طويلا ، لكنه بالمعنى الفكرى ، فان الوقوف عند ليلة الوحدة جاء كتأكيد على أنها لحظة وقوع انعطافة هائلة بتاريخ سوريا ، حيث انتهت من ذلك اليوم مرحلة في تاريخ سوريا السياسى والوطنى ، في رأى انها مرحلة لم تتكرر ، انها الفترة الديمقراطية الوحيدة الهامة في تاريخ بلدنا ، وقناعنى أن يوم اعلان الوحدة ، لم يشهد فقط انتهاء مرحلة ، بل انتهاء عصر وبدء عصر جديد هو الذى حل لنا كل الخسارات التالية ، هذا العصر الجديد ، هو عصر الدولة التى تقوم على الزعامة الوطنية القومية ، التى تمثرت ومارالت تتعثر حتى الآن .

x أنقصد حكم الفرد المطلق ؟

— اذا لم أرغب في استخدام أى تعبير ايديولوجى ، فأننى اقصد انها المرحلة التى حكم فيها التيار القومى وقام باداء مهمته على أكمل وجه ، باخراج الجماهير من حلبة الصراع السياسى .

**x ما الذى حكك في بناء شخصية « أبو النور » الطالب القومى
الوحدوى ، فلقد كان أكثر شخصيات الشارع نقاءا في سلوكها ووطنية
مواقفها ، ومع ذلك أحطت مدى فاعلية دوره بالشكوك ولم تعزله عن
الاضطراب الحادث ... ؟**

— أنا لم أتدخل في بناء هذه الشخصية من منطق معاصر على الإطلاق ، الا بابناء التأكيد على ان هذه الشخصية تناضل عبر الشعارات ، وهذا هو التدخل الوحدى في بناء الشخصية أنها تحمل شعارات وطنية وقومية هامة ، وتعرف كيف تلحق بالنيار القومى ، التحاقا فعلا ومؤثرا ، ومن هنا تأكيدنا على دور هذه الشخصية في الإحتفال بسقوط الحكم المسكرى ، ولكننا دائما نرصد ركوعها للشعارات ، وسعادتها بترديدها أما ما تشغله على مستوى البنية الاجتماعية فهو غائب ، ان « أبو النور » شخصية لها حضورها في الحى ، نشيط وموجوب ولكنه عاجز عن ان يقيم علاقات عبيقة وحيوية باهل الشارع باتجاه احداث تأثير فكرى فعال .. ان موقفا جدليا ينشأ عند المتفرج تجاه هذه يكشف محدوديته وغياب فاعليتها .. وحب هذه الشخصية والتعاطف معها أت من الذاكرة ، بينما الموقف النقدى لعدم فاعليتها ، هأت من موقفى السياسى الذى تشكل عندى في المراحل التالية لمرحلة الطفولة والصبا .

× ان مشهد النهاية ، هو أكثر مشاهد الفيلم إثارة للجدل ،
فالشاعرية والشجن التي ميزت صور هذا المشهد وكلماته الحوارية
والإغاني القديمة الشجيرة التي حملها شريط الصوت إلينا ، قد تؤدي إلى
تفسيره على أنه حالة بكائية ، تنعى فيها « الوحدة » التي سقطت عند
أول ضربة وجهت لها .. وحتما وأنت تصنع الفيلم في الثمانينات وبعد أكثر
من عشرين عاما على اعلان الوحدة وسقوطها ، قد أخذت في اعتبارك
حقيقة ان هذه الوحدة لم تكن أكثر من وحدة أنظمة جمعتهما مصالح مؤقتة،
وفرقتهما مصالح أيضا مؤقتة وفي كلا الحالتين كانت الجماهير صاحبة
المصلحة الحقيقية في غياب تام .. وحديثك في الندوة ، عن صفر القمر
في السماء وكانه رأس دبوس ، ليس كافيا لقراءة المشهد قراءة مفاهيمية ..
فما هي قرائنك لهذا المشهد الذي انتهى عنده الفيلم ؟

— لم ينجز الفيلم فقط ، عندما تبدى القمر كراس الدبوس صغيرا ، حين أشار إليه
« أبو النور » يستدعيه ليكون شاهدا على تأييد الآلة للوحدة ، ولم ينجز الفيلم فقط عندما
انتهت سوريا إلى أحضان الوحدة ، بل انجز الفيلم قبل ذلك ، حين قتل الأخ أخيه وينجز
حين مثل « ديب » في انتحام البوابة الكبيرة التي وقفت عقبة أمام انتقاله من الرجل الذي
أهان وإخل أمه ، ولم يكن أمام « ديب » إلا أن يرتطم بها حتى يدمى ، وينجز الفيلم مع
عودة الأم مهانة ومذلة من تجربة الزواج ليقبى في أسرها وسجنها الذي لا يتعدى ذلك المكان
انصغير محاجة بالتهديدات الدائمة للأب دون أن تشير إلى ذلك سيسنبر ولكن
سيسنبر ..

أنا حين نبدأ الحديث عن الوحدة ، نرى شخصية واحدة فقط تستقبل الحدث باحتفالات
شعبية وهي اللعب بالسيف والترس ، وهي الشخصية التي تشكل التيار الوطني التقليدي
(القصاب) ، والتي كانت ترفض حتى وجود أحزاب في الحى .. ثم يبدأ السير بالكاميرا ونسير
نحن مع اللقطة لنختار ... أننا نسير في شارع خال من الجماهير .. لقد أنجز كل شيء ..
الشعارات معلقة .. الزينات معلقة .. الأصواء معلقة .. ولكن لا جماهير هناك الأفراح
أنيب إلينا عبر الفناء بينها المذايح .. أى أنية إلينا عبر الأجهزة العليا .. وقد تكون الأغنيات
جذيلة ومفجرة للمشاعر ، وهذا كله أمر مقصود ، ولكن العين يجب أيضا أن تشاهد ،
بالإضافة إلى ما تتأثر به الذاكرة ، ما هو موجود أمامها بالصورة ، حيث كثير من الشعارات
ندمى القلب في اللحظة الراهنة ، حين تستقر العين على « لسان الضاد يجمعنا لا دين يفرقنا
يسر الضاد يجمعنا بفسان وعدنان » ، والعين لا تقدر على الرؤية فقط ، بل وتقدر على
المقارنة الفاضحة ، بين ما تراه في الصورة ، وما تراه حقيقة واقعية تحيا الآن متجسدة في
الصراعات التي لا تنتهي ، ونقرأ العين « إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر »
والقدر لا يستجيب ... كل هذه المظاهر من البهجة ، الأغنيات والزينات والأصواء ، منقطة
بضوء يشدك إلى القرح ، ولكنه فيه شيء أيضا يشدك إلى الحزن ، ليس حزننا على
الاشياء التي فانت ، بل الحزن من هذا القرح الخائب الكتيب ... وبعدها يأتي «أبوالنور»
ويدعونا لننظر إلى السماء ، بينما يقف بين يديه الصبي المدمى « ديب » محاطا بالضوء
الازرق الشاحب الكتيب .. « أبو النور » يدعو إلى أن يكون أبلاها ، يغمض العين عما
يحيط به ، ناظرا إلى السماء حيث الله بقره المكتمل ، مع الوحدة فإذا كان الله بذاته
مع الوحدة ، غاين هي الوحدة .. ومن هنا المفارقة الكبيرة سواء على مستوى الحوار أو

على مستوى بناء الصورة ، حيث لا يمكننا أن ننظر الى عبارة أن الله بذاته مع الوحدة ، إلا على أنها عبارة شعرائية فاقدة لطعم الحقيقة ، لأن الله لو كان مع الوحدة لما سقطت هذه الوحدة ... ومن هنا لابد وأن نقرأ النهاية بطريقة مرتبطة بما حدث واقعيا وتاريخيا ، أى مرتبطة بالمصر الماساوى الذى انتهت اليه الوحدة تاريخيا ، وهذه من لغات المكاشفة بين المتفرج والفيلم التى تسمح بخرق لغة السرد مع المتفرج .

x لاحظ البعض أنك اقتربت في بعض مناطق الفيلم من اللغة الإشارية التى تعتمد التكيف والتلميح باستخدام بمفردات اللغة السينمائية الخاصة ، ولكن هذه اللغة الإشارية لم ترق الى تشكيل أسلوب عام للفيلم ، وأفسحت المجال للغة التخاطب المباشرة والصريحة .. فما رأيك ؟

.. ان السينمائى ، يشعر فى الاصل ، انه يريد أن يتحدث بارقى اللغات وأكثرها اقتدارا وقد ينبجح فى ذلك أو يفشل ، ومن وجهة نظرى ان فيلم « احلام المدينة » نجح فى أن يأتى منسجما مع الإيقاع العام للأشياء التى اتحدث عنها والاحداث التى أسردها والتدخل على مستوى اللغة كان دائما يتم تبعا لهذه التفصيلة أو تلك الجزئية التى اتحدث عنها ، كمثال على ذلك ، مشاهد اقناع الأم بالزواج ، كانت بالنسبة الى كاتلة مترابطة على الرغم من أنها تدخل فى فترة زمنية غير منسجمة ، فى سياق الفيلم ، اتنى ادخل المرأة الخاطبة ، التى تحاول اقناع الأم بالزواج ، ككتلة واحدة ، ونضع لها ربطا تركيبيا على الرغم من أننا نخفق زينا طويلا غير هذه الكتلة الصغيرة ، وهذا من الممكن أن يكون قد أعطى انطبعا بلغة اشارية مركبة .. وهو كان يفترضه المشهد الذى رغبت أن أحكيه بهذه الطريقة ... وله علاقة باللغة الأدبية سواء فى مجال الرواية أو القصيرة حيث تترك كلمات متشابهة تتراسل ، ثم تصعد بالإيقاع الشعري الى توترات مختلفة ثم تعود فتكرر وهكذا ، ولكن لكل قوانينه اللغوية الخاصة التى تستمد مشروعيتها من الطبيعة الخاصة للموضوع الذى تتناوه .. فمثلا مشهد اعلان الوحدة اخلت الشارع من الجماهير وحافظت فقط على وجود اللانبات والزينات والاضواء ، لاوحى بالطبيعة السطوبية لهذا الاعلان .. وتمعدت فى المقابل ، والى حد كبير ، أن تكون اللحظة الوحيدة الانفجارية للشارع هى لحظة سقوط النظام العسكرى ، وهذا ليس متممدا ان يكون مفردا فى الفيلم ، لانها فى رأى هى اللحظة التى ارى انها يمكن أن تنكرر بوجود الجماهير لانها حدثت بهم ، وهى اللحظة الوحيدة التى تستحق الجماهير بالمعنى النسبى للكلمة ، لذا فقد استخدمت ما يزيد عن ثلاثة آلاف كومبارس ، لتأكيد على جماهيرية لحظة استقاط الشيشيكلى ونظامه العسكرى .. وهكذا تتفاوت اللغة المستخدمة من مشهد لآخر بتفاوت موضوعه وطبيعة هذا الموضوع .

x لا يسع الواحد منا إلا ان يرفض معك ، تهميط المرأة فى أى مكان ، وأن يستبعد معك الأشكال التهميطية السانجة التى اعتمدت كاشكال معترف بها التعبير المرأة العربية عما يدور بداخلها من افكار ومشاعر ، واتى عادة ما تتخذ شكل الاداء الحركى والحوارى الظاهر والمباشر والانفجار ، ولكن هناك مشكلة فى تعامل « ياسمين خلاط » مع المستوى النفسى الجوانى الذى استهدفت التعامل معه فى بنائك لشخصية الأم « حياة » ، وهذه المشكلة وصلت الى حد أنها بدت فى لحظات مفيية لا حضور لها .. فهاذمت قد استبعدت الاستخدام الحركى الواسع للجسم وقيدت اللغة

الحوارية ، فلماذا لم تصلا معا ، أنت وياسمين ، الى صيغة التعامل مع تلك المناطق من الجسد الانساني ، كالعين مثلا ، التي تعين ، على تجسيد ادق المشاعر واكثرها احتجابا ، بقابليتها للتعبير الدقيق . هل يرتد ذلك الى محدودية خبرتك في قيادة الممثل ، برغم نجاحك الفائق في قيادة باقي الممثلين ، وخاصة الطفل « باسل الأبيض » ، ام يعود ذلك الى « ياسمين خلط » نفسها برغم ادائها الرائع بفيلم « عزيزة » للتونسي عبد اللطيف ابن عمار ؟

— في الحقيقة ، هناك الكثيرون الذين اشاروا لهذه النقطة ، وبدأت الان اشكال تصورا حول هذه النقطة .. ان المشكلة لا تعود الى « ياسمين خلط » بل ترد الى البناء الدرامي للشخصية ذاتها .. فيبدو انني لم أوفق تماما في رسم شخصية واقعية قادرة على السبو والتقالق الى مستوى المجاز ، ويبدو انها تارجحت بين أن تكون تارة مجاز ونارة واقعية انني لم أنجح في جعلها شخصية واقعية حاملة للمجاز النقي .. أو شخصية واقعية نقية فقط .. انا أؤمن ايمانا كبيرا بان المجاز هو تالق للشخصية الواقعية ، ليس هناك مجاز مجرد ، وليس هناك أيضا واقعية فنية لا تتالق الى مستوى المجاز .. واذا كانت هذه المجادلة صحيحة ، فان طموحي في البداية كان يتجه الى تحقيقها ، لذلك تلحظ في الفيلم ، ذلك التوافق الزمني وعدم التوافق احيانا بين مصر الأم ، ومصر الوطن ، وذلك كواحدة من الوسائل التي حاولت بها أن أعطي بعدا مجازيا أعمق لشخصية الأم ، كشخصية واقعية ، ليس من خلال أن هذا هو الوطن وهذه هي الأم ، والعكس ، أي بنبادل للأدوار بينهما ، بل بخلق هذا التزامن واللا تزامن فيها بينهما .. ويبدو أن هذا الرسم لم يكن منتقنا ودقيقا بشكل يجعله منجزا لنفسه ، واعتقد الآن انني سأتكرر اذا ما أردت أن أرسم شخصية لها نفس المطامح التي أردت للأم « حياة » أن تحققها .. لماذا ؟ لانه قد تاكد لي أن الشخصية قد حملت القوة من الفردة الادبية على صفحات السيناريو ، ولكن حين حاولت تجسيدها سينمائيا واجهت المشاكل .. المشكلة اذا في بناء الشخصية وليس في اداء ياسمين فهي ممثلة جيدة تتمتع بكفاءات وموهبة في الاداء ممتازة ، ولكن في الطريق الى تشييد هذه الشخصية كانت هناك نقاط تعثر من جانبها ونقاط تعثر من قبلي في رسم الشخصية ، والتعثرين تصادبا ، بحيث أننا فقدنا احيانا الامكانية على معرفة ايهما الافضل أو الأكثر حجة .. هل الواقعي أم المجازي كما ساهم الحوار الخافت والمقيد الذي كتبته أنا ، في إبراز هذه العثرات أكثر فأكثر .

لقد قدت ياسمين خلط ، الى العمل على مستوى المشاعر الداخلية والتقالق الداخلي على مستوى مراكمة الخيبة والانتاج الداخلي تدريجيا ، ولم أتج لها الخروج بهذه الامكانيات الداخلية على المستوى الجسدي الحركي الفعلي والحواري . ولأن الأم ظلت بالنسبة لي ، كالدونا ، لابد وأن تكون موجودة في اطوارها المكتني والوضوئي واللوني ، فاني تعمدت الاكلال الى أبعد حد من اخذ اللقطات القريبة لها ، مما أدى الى استبعاد تعبيرات الوجه الدقيقة كطريقة للكشف عن الاوضاع الداخلية للأم . كنت احس ان «حياة» شخصية محيرة ، لاحظ انها في المشاهد الاولى كانت « الأم » التي تواجه مشكلة خارجية محددة وهي سيدة هذه المشكلة ، تريد ان تدخل بيت ابنها لتحمي اولادها ونفسها .. ولكن في موقع لاحق في الفيلم ، وحين يطلب منها أن تكون طفلة امام ابنها الذي بات ضروريا أن يصير رجلا .. فانها تغني .. ومشهد الغناء هو اعظم درجات التالق واللحمة بينها وبين اولادها « المغنى حياة الروح » وهي تحبل اسم « حياة » وهي تؤكد على تلك

العلاقة العضوية بين الفنى والروح وتحدثنا عن العملة والحياة .. وهذا التالى واللحمة تسر مباشرة ، بالقطع المباشر على لحظة دخول الطفل الصغير « عمر » المائد من المجا في زيارة صيرة ، يشكو لاه محاصرة القاتنين على المجا لطفولته ... الام هنا « مادونا » مرة أخرى .. ان الام ، يسند لها ادوار ومهام مختلفة ، من مشهد آخر ، هنا يجب ان تكون أم .. وهنا يجب ان تكون ابا .. والعودة الى الابن « ديب » ، بعد تركها له وزواجها ، هي ارتداد عن الخيانة .. عودة الى الرجل والابن والحب .. ولذلك نقول بالاسفل ، وقبل الصعود الى ابنها « توبه يارب » .. انها عودة الى ان تكون فلانك .

هناك مشهد واحد ، تتعاقب فيه مهام الام وتتلاقى ادوارها بشكل مكثف ، يجمع المشهد بينها وبين ابنها « ديب » ، حيث المطلوب ان تكون في وقت واحد امرأة وأما وانى ، انها تنتقل من الكذب الى التقرب ، الى التلاعب تسحب الكتب منه ثم تسعى للارتباط القوى به ، ثم تتنعم ، ثم تستقبل صفعة من الابن ، ليصبح عليها ان تدرك انها امام « رجل » يجب مواجهته بالحقيقة فتأخذه وتعيد اليه الكرة ، وتشرح له الحقيقة ، فتقول له « طلع رجال ابن كلب » ، فيعنف لها الابن ويرتمى في أحضانها ، فتسأحه وتغفر له ثم تراه حزينا فتحاول ان تلاففه ثم ييكيان معا ، ثم يلتصقا معا .. ويصيحان رأسا واحدا ، هرما واحدا .

مشاهد الأم مع « الخاطبة » التى تحاول اقناعها بالزواج ، انها تنتقل من الاستماع الى التفكير الى الرضى الى القبول ثم تنفجر بكاء - « اين تريدني ان أترك أولادى - » ثم تلاحق ابنها على الدرج تسر له انها ما عادت تريد قصة الزواج هذه ، بالدموع تتلوى « لان قلبى ليس مرتاحا » .

أتنى للمرة الأولى ، اتحدث للصحافة ، حول هذه النقطة محاولا انصاف امكانيات هذه المبتلة انا شخصا لا اطمح مع ممثلة للوصول الى تجسيد ما أردته بكثير مما جسدهه ياسمين خلط ، المشكلة على مستوى الرسم الشمولى للشخصية كما قلت مسبقا ، وسأحاول مستقبلا تجاوز هذه المشكلة .

x ما الذى كان يحكمك في صياغة علاقة « ديب » بالمرأة .. فتاة المصيفة .. الخاطبة .. الأم .. الصبية الصغيرة زميلته في الدراسة ؟ .. لقد كان هناك ظلال للرغبة الحسية في مشاهد عدة خاصة تلك التى جمعتها مع فتاة المصيفة .. بل والأم .. ففى أى سياق تضعها ؟

في علاقة « ديب » بالخاطبة ، كان هناك قدر هائل من الاحتقار يكنه لها ، وهى من جانبها لا تعره أى اهتمام ، واستعراضاتها تخصها هى .. انها نوع من اعلان الحضور من قبلها أما فيها يخص « فتاة المصيفة » والام ، فقد تجنبت الوقوع في اغراءات التحليلات السيكلوجية ، التى تحجم العلاقة وتحصرها في ابعاد أحادية .. ان العلاقة بين الأم وديب ، علاقة يرسمها الفيلم ، وتتبع بكل جوانب العلاقة ، فمنها الشعور نحو الأم بانها المرأة الأكثر جمالا والأجل صوتا انها صورة المرأة المشتبهة وليست المرأة المشتبهة بذاتها ..

اما فيها يخص فتاة المصيفة ، فهناك بالتأكيد اشارات واضحة بانها تشكل بالنسبة لديب ، المدخل نحو عالم المرأة الحسى والجسدى ، ولقد اكتفينا بالتلميح والإشارة الى

تعرفه على هذا العالم ، دون أن نتجاوز حدود التلميح لأن ما بعد ذلك لا يعنى هذا الفيلم ، وانما قد يعنى قبلها آخر .

وهذا العالم الحسى ، يكمله عالم القلب ، فكما تعرف على جسد المرأة فى علاقته بقناة المصبغة ، فانه مع زميلته فى الدراسة الصبية الصغيرة الأكثر براءة ، نعرفه على عالم العاطفة .. لقد أردت أن أقول أن الأطفال أيضا قادرون على الحب ان ديب يحفظ بسر زواج أمه ، ولا يبوح به الا لها .. ولقد صور مشهد ديب مع الصبية فى دكان الكواء بمنطق محتواة ، أى بمنطق علاقة الحب التى تنشأ بينهما فديب يختبئ منها ويلعبها ، وهذا الاختفاء ، بالمنااسبة ، من إحياء الطفل بأسل الأبيض ، فالشاهد كان من الأصل ان يكون ديب لها شرائطها فقط ، ولكن أثناء تحضير المشهد ، كان ديب منشغلا بملاعبة الصبية ، فغلب منها ، ففتيت الى ذلك وادخلته فى بناء المشهد .

× كيف تم اختيار الطفل « باسل الأبيض » للقيام بدور البطولة وما المشاكل التى برزت فى قيادتك له ؟

— الاختيار تم من خلال زيارة كافة مدارس دمشق والتعرف بأطفالها واخذ صور فوتوغرافية لهم ، ثم قمنا بعمليات فرز متتالية دون الاعتماد على اختبارات اداء ، وأقول لك الحقيقة ، ان الاختيار كان قد وقع على طفل آخر غير باسل « الأبيض » حتى اليوم السابق لبداية التصوير وبعد أن انتهينا من تجهيز الملابس له ، ولكنى كنت أشعر بقلق وغير راضى تماما عن الاختيار ، لقد كان هناك حاجز بينى وبين هذا الطفل وكان لا بد من اتخاذ قرار لأن الكاميرا ستدور غدا .. توجهت الى منزلى ، وذهبت فى غفوة ، وفى منامى ، ظهرت صورة باسل الأبيض ، بين صور الأطفال التى كنت استعرضها ، ونهضت من غفوى وأنا لا أعرف أين مر على هذا الصبى وصورته ، وحاولت التذكر بأدلا كل الجهد فى التركيز ، وعدت الى الصور الفوتوغرافية فلم أجد صورته بينها ، ولكن تكنت انه فى المدرسة الفلانية ، وذهب مساعداً ان تلك المدرسة واخذ صور لكل تلاميذها .. وكانت دهشتى عظيمة حين وجدت صورة باسل الأبيض بينها واتخذت قرارى فوراً .

× هل سمحت له بقراءة السيناريو ، وهل كنت تجرى له تدريبات اداء ؟

— لم أسمح له بقراءة السيناريو ، وعينت من بين الممثلين من يمنعه من قراءة السيناريو حين يسرق بعض اللحظات لقراءته ، لقد اتبعت معه طريقة بدائية فى التصوير حيث صورت المشاهد واللفظات ، تبعاً لتطور الأحداث بالسيناريو وخاصة تلك المشاهد التى تجمعها مع الطفل الصغير الآخر للمحافظة على تتابع الأحداث ، ومن الأشياء التى دعت طريقتى البدائية هذه ، هى رغبتي فى المحافظة على توافقات تطور العمر ، فأخر مشاهد السيناريو كانت آخر المشاهد التى صورناها بالفيلم .

× وهل كنت تصور اللقطات بنفس الطريقة ، أى وفقاً لتتابعها داخل المشهد الواحد ؟

نعم ، كنت أصورها بتتابعها ، فى محاولة لخلق المعيشة التدريجية عند الطفل « باسل الأبيض » ، ولم أكن أضطر لأجراء تدريبات أكاديمية له كنت أحاول وضعه فى الحالة ، والإحياء له ، واختيار لحظة رد الفعل عنده والإحياء له بردة الفعل المطلوبة

أقول له مثلا « أمك ذاهبة الآن لتتزوج برجل آخر ، وأنت بالمكان .. وأنت الآن تعود للبيت فتكتشف غيابها ؟ وهكذا .. وكنت بالطبع أقوم معه بإجراء بروفات قبل التصوير الفعلي وكنت في العادة اعتمد ثلاث مرات إعادة ، ولاحظت في مرحلة المونتاج ، أنني غالبا ما أختار لحظة التصوير الثانية حيث أنها تأتي كاتفضل أداء عنده .

x لقد كان التصوير والإضاءة من العلامات البارزة بالفيلم فهل كنت تتدخل في رسم خطة الإضاءة ؟

دون ان أسحب عن مدير التصوير « اورديجان انجين » امكانياته الكبيرة وخبرته المالية ، التي ساعدت على حصول فيلم « الطريق » للمخرج النكي الراحل يلمازجونييه ، على الجائزة الكبرى لمهرجان كان منذ سنوات قليلة ، فأنني أقر بمسئوليتي عن الرسم البصري للمشاهد ، الذي جاء هو ليضفي عليه هذه الجمالية العالية ، لا توضع اضاءة أو كاميرا كما يريدونها أحد ، والذي ساعدني على ذلك ولم يجعله شيئا مرهقا بل شيئا ممتعا ، جيوسا التشكيلي ، ولقد كان التعاون بيني وبين مدير التصوير كبيرا ، والتحالف وقيسا بيني وبين مجموعة من كبار الفنانين التشكيليين السوريين الذين لم يسبق لهم العمل بالسينما ، مثل رضا حسوس الذي صمم الاكسسوار واضفى عليه نوح عالي ، و « لييب رسلان » الذي تحمل مسؤولية الملابس وأشرف على مجموعة التشكيليين فعمل كمدير للديكور والاكسسوار والملابس .

x من صاحب التأثير الكبير على اختياراتك الفنية ، من بين فناني السينما العالية والعربية ؟

لا أعرف بالضبط من أين يستطيع الواحد منا ، أن يلتقط التأثير .. أنا أعرف الافلام التي أحبها .. فمثلا هناك أعمال ساوا وبازوليني ، وبرجداثوف وفيليني ، الذي اثر في عند مرحلة معينة .. في السينما العربية ، ترك صلاح ابو سيف أكثر الانطباعات دفنا بداخلي في مرحلة الطفولة ، اما يوسف شاهين فقد امدني بالثجاعة للحديث عن نفسي .

x هذا يجرنا للحديث عن تلك المخاطرة التي اقدمت عليها بصنعك لفيلم هو اول افلامك الروائية الطويلة ، تتحدث فيه عن ذاكرتك الشخصية ، بالرغم من صعوبة ذلك ، ففيليني لم يصنع فليمه « اني انتكر » الا في مرحلة متأخرة من عمارة الفعلي والفني وكذا « بوب فوس » في فليمه « كل هذا الجاز » وايضا « يوسف شاهين » في « اسكندرية ليه ؟ » و « حدوته مصرية » .. افلم تكن مخاطرة ان تبدا حياتك الفنية بفيلم من هذا النوع ؟

هناك سبب بسيط جدا في رأي .. المخرجون الكبار يسجلون سيرتهم الذاتية متأخرا بعد أن يسبحوا كيارا ، أما انا كمخرج مبتدئ ، تحدثت عن ذاتي لانه لم يكن لدى موضوع آخر اكثر وضوحا من هذا الذي في رأيي .. ولشعوري بأن هذه الذاتية ليست ذاتية خالصة بل لها علاقة كبيرة بالموضوع بمعنى انها لم تكن رحلة داخل الذات في خصوصيتها، بقدر ما كانت اسدعاء للاحداث من الذاكرة لبناء عمل ذو اهمية معاصرة .

x ما دمت قد ربطت بين ذاكرتك الشخصية وبين تاريخ الوطن ..
افلا تطرح على نفسك استكمال الرحلة ، مدامت الذاكرة لم تتوقف عن
العمل ، في المراحل التاريخية اللاحقة للمرحلة التي سجلت أحداثها في
« احلام المدينة » ؟

— المشكلة اننا نرغب ولكننا بعد ذلك سندخل حقول الانغام !!

x ما مشروعك القادم اذا ؟

— اعد سيناريو ، عن رواية لى منشورة اسمها « اعلانات عن مدينة كانت تعيش
قبل الحرب » ، وقد كتب عنها صنع الله ابراهيم مقالين نقديين اعتر بها كثيرا ، وبهذه
المناسبة ، اريد ان اسجل حقيقة ان اول الاعمال التي صورتها بجيادى ، وكان ذلك
ببوسكو اثناء دراستى ، كانت من عمل كتبه صنع الله ابراهيم .

في المسدد القادم

حوار مع المفكر المسرحى الفرنسى

جان دوفينييو

اجرته : منحة البطراوى

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخميسي

ميلودراما :

ميلودراما (عن اليونانية MELOS - DRAMA) اى الدراما والنغم . ويشير المصطلح الى حالتين ، الاولى : (مسرحية المبالغات) ، والثانية : (ابداع موسيقى درامى)

١ - ميلودراما (مسرحية المبالغات) :

المسرحية التى تتسم بالمبالغات ، والعاطفة المسرفة ، والنزعة الاخلاقية ، والمفاهيم الشديدة ، وانتقال الشخصية المفاجئ من ذروة الشر المستديم الى ذروة الخير الفاجر ، وهبوط الصدف السعيدة لحل الازمة وبناء الشخصية من جانب واحد يتضخم بلا حد ، فهى اما طيبة الى درجة الانسحاق ، او قاسية لا تعرف الرحمة . واذا تدخل القدر فانه اما ان يتسع عطفًا على كل شيء ، او ينقض بلا توقف ليعصف بكل شيء .. وقد تبلورت مسرحية « الميلودراما » فى فرنسا بداية ، ثم انتشرت بالتدريج فى المسارح الأوروبية الأخرى وظلت نوعا معترفًا به يلجأ اليه الكتاب حتى نهاية القرن الثامن عشر وواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقامت هذه المسرحية مواكبة لتطور الدراما البرجوازية ، وامتدادا للميلودراما المنقرضة (ابداع موسيقى درامى) . وقامت مسرحية المبالغات بدور كبير فى زعزعة الأسس التى قام عليها المسرح الكلاسيكى، ومهدت لظهور الدراما الرومانتيكية . وفى مرحلة الثورة الفرنسية البرجوازية قامت « الميلودراما » بفضل بعض الكتاب التقديمين بدور هام فى معارضة سيطرة الكنيسة على الحياة الدنيوية ، وكذلك فى الهجوم على المؤسسات الاقطاعية وفضحها . وكان على راس أولئك الكتاب : « لامارتيلير » و « مونغل » . فيما بعد ، امحى ذلك الطابع الديمقراطي لمحتوى الميلودراما . وفى أواخر النصف الثانى من القرن التاسع عشر تراجع ذلك النوع من المسرحيات ، وذبل ولم يعد أحد يطرقه او يتقدم به الى الأدب العالى .

٢ - ميلودراما (ابداع موسيقى درامى) :

نوع صاحبت فيه الموسيقى حديث الشخصيات المسرحية . وعلى عكس « الأوبرا » حيث تقوم الشخصية بالغناء ، فإن الشخصية فى الميلودراما لا تقوم بالغناء وتلتزم فقط بأداء الحوار المطلوب منها . اما الموسيقى فتسهم بمصاحبة لحنه للنص ، فتعزف بعض الجمل والالحان اما تعليقا على ما يقوله الممثلون ، أو تمهيدا لهم ، أو لخلق رد فعل نفسى على حادثة أو موقف . وتضمنت الميلودراما مقاطع من التمثيل الصامت (بالتوميم) ، ومقاطع غنائية مستقلة . ازدهر هذا النوع فى القرن الثامن عشر وحتى أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد وضع جان جاك روسو وصاغ المبادئ النظرية لذلك النوع ، كما ألف العديد من النصوص المسرحية للميلودراما . مع انهيار هذا النوع انتشرت حفلات يلقى فيها الشعر بمصاحبة الموسيقى . فى ايطاليا كان المصطلح يستخدم للإشارة الى « الأوبرا » .

بين الفصول « انترأكت » :

انترأكت (مأخوذ عن الفرنسية ENTRACTE ، وهى كلمة من شقين ، الأول ENTRE ويعنى : بين ، والثانى ACTE ويعنى : فصل) . وتعنى فترة الاستراحة بين فصول العرض المسرحى . وتعنى أيضا (حسب استخدامها) « انترميديا » وهو المشهد القصير الذى يقدم فى فترة الاستراحة بين الفصول ، والغالب على ذلك المشهد أن يكون « كوميدى » .

منشيد « آييد » :

آييد (من اليونانية AOIDOS ، وتعنى منشيد ، المغنى الراوى) . المنشد المتجول فى اليونان قديما . ينشد ويرتل القصائد والأغاني ، والقصص الشعرية ، يضيف الى ما يحفظه أو يحذف منه ، أو يحقته ، كيفما توحى اليه موهبته ، وردود فعل الجمهور فى الاحتكاك المباشر ، الأمر الذى يره على مواطن الضعف والقوة فيها ينشد به يورويه . وكان أغلب ما ينشده الشاعر الشعبى فى اليونان قديما من قصص البطولة والشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية كالقيثارة أو غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشاعر المنشد الشعبى فى ملحمة « الأوديسا » ، وصوره باسم « ديميدوك » فى الحفلة التى أتلها قيصر أليكون . فى أغلب الحالات كان العنى علامة مميزة لشخصية

المنشد فى الأدب . قام المنشد ، الشاعر الشعبى ، بور كبير فى نقل وحفظ التراث الشعبى حيا من جيل الى آخر . ومازال دور الشاعر المنشد الشعبى يلوح من وقت لآخر وبدرجات متفاوتة فى مصر ، وغيرها من البلدان العربية . ويقول نمر سرحان فى كتابه « اغانينا الشعبية » (الكويت - ١٩٧٩) : انه التقى بالشيوخ صالح خميس ، المعروف فى بلدة القدس بأنه « صالح الحكواتى » وان الحكواتى : « لجأ الى القصص الشعبية يحفظها ويتلوها على الناس فى مقهى منى بباب العمود . ودوام على ذلك وعلى تلاوة المدائح ، والانشيد الدينية الى عام ١٩٦٢ عندما توقف نهائيا عن رواية القصص الشعبى ، نظرا لانصراف الناس عن هذا اللون من الترفيه » (الكتاب المذكور - ص ١٣٢) .

اقرأ فى العدد القادم والاعداد التالية :

✱ شعراء السبعينيات .. ما لهم وما عليهم

د. حامد ابو احمد

✱ بين الادب والسياسة

د. مجدى يوسف

✱ عن الينبوع والفياب

وحدة وتحولات الموضوع القصصى عند مجيد طويلا

عبد الرحمن ابو عوف

مدخل إلى نقض الفكر الطائفي

القضية الفلسطينية

في إيديولوجية البرجوازية اللبنانية

تأليف : مهدي عامل

مركز الأبحاث
منظمة التحرير
الفلسطينية
بيروت - ١٩٨٠

عرض وتقديم : أيمن حمودة

البرجوازية اللبنانية سيطرتها الطبقية ، وفلك بشد نظام تلك الإيديولوجية الى تزيثها الفعلية ، التي هي حقل الصراعات الطبقية .

انه لا يتسائل مثلا : أي الطوائف هي المسيطرة في لبنان ؟ وهل هي الطائفة « المارونية » أم الطائفة « السنية » ؟ أم أن السلطة مشاركة بينهما ؟ ولا يفسر الطائفية بنظام « الملل العثمانية » ...

لكنه ينطلق من حاضر الواقع الاجتماعي اللبناني ، أي من واقع علاقات الإنتاج في البنية الاجتماعية ، ونشط الإنتاج المسيطر فيها ، بحيث يتحرك التحليل بين المستوى

وصراع طبقي للتحرر من البرجوازيات العربية المسيطرة ، التي هي القاعدة المادية لتجدد عقدات التبعية هذه .

وكلما اهتم الصراع بين هذه الأنظمة البرجوازية الماحبرية ، وقوى التعبير الثوري ، أخفقت هذه البرجوازية في كل بلد ، شكلا مختلفا تدعى فيه «خصوصيتها» ، بهدف تاييد سيطرتها الطبقية ، الى ماشاء الله ، وتأخذ البرجوازية اللبنانية خصوصية مميزة ، هي « الطائفية » .

وفي هذا الكتاب الهام ، يقوم الفكر التقدمي اللبناني « مهدي عامل » بنقضي الفكر « الطائفي » ، من حيث هو الشكل الذي تمارس به

جاءت الحرب الأهلية اللبنانية نمونجا مكثفا للصراع الطبقي الدائر في مجتمعنا العربية ، بين طين سياسيين رئيسيين : خط وطني ثوري وخط برجوازي رجعي ، في إطار الصراع الطبقي المالي للتحرر من السيطرة الإمبريالية .

مجتمعنا العربية ، بوجودها داخل النظام الرأسمالي المالي ، يجعلها خاضعة للسيطرة الإمبريالية ، فهي ، شسنا أم أبينا ، مجتمعات رأسمالية تابعة ، وازمتها هي أزمة تبعيةها ، ولا تحرر الا بقطع علاقة التبعية هذه ، والذي هو في جوهره صراع وطني للتحرر من السيطرة الإمبريالية

الأيديولوجي والمستوى السياسي في علاقة كليهما بالمستوى الاقتصادي ، داخل الحركة العامة للصراع الطبقي .

ويقوم المؤلف بتجديد الشكل الذى تظهر فيه القضية الفلسطينية لهذه الأيديولوجية ، من خلال تحديد الموقف الطبقي للبرجوازية اللبنانية (والذى هو موقف البرجوازية العربية) من حركة التحرر الوطنى للشعوب العربية ، انه موقف الخيانة الوطنية الصراع ،* هذا الموقف الذى يجد تفسيره في « بنىة علاقات الانتاج الكولونيالية القائمة ، وفي علاقة التبعية الطبقة التى تربط البرجوازية المسيطرة فيها بالامبريالية » .

* في تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية : —

اعتمادا على منهج التحليل الطبقي انن ، يبداء المؤلف بتجديد البنية الاجتماعية اللبنانية ، ويعرفها بانها « بنىة اجتماعية راسمالية تربطها بالامبريالية علاقة تبعية بنىية تكونت منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومازالت تتطور فيها » .

ويحدد نمط الانتاج المسيطر ، بانه نمط كولونىالى ، وهو نمط من الانتاج الراسمالي التبعى . والاختلاف بين نمط

الانتاج الكولونىالى ونمط الانتاج الاجيرىالى ، من خلال تبعية الاول للثانى ، داخل وحدة النظام الراسمالي العالمى ، ليس اختلافا كليا فقط ، بل اختلافا بنىويا ، بحيث يستحيل ان يصير الانتاج الكولونىالى انتاجا امبرياليا او ان يلحق به .

ولم تعرف الراسمالية ، في مجتمعنا الكولونىالى ، طورا صاعدا كالذى عرفته في اوربوا الغربية مثلا ، بل تكونت في ظل أزمة النظام الراسمالي العالمى ، فكان طور تكونها هو ازمتها *.*

في تحديد البرجوازية اللبنانية كآزمة سياسية : —

يحدد المؤلف الأزمة الراهنة ، بانها سياسية للبرجوازية المسيطرة ، بمعنى ان المناقصات الاقتصادية والأيديولوجية قد بلغت من النضج حدا ، لم يعد من الممكن حله الا على الصعيد السياسى ، اى ، بتغيير النظام السياسى ، وأن ما يميز الأزمة الراهنة عن الازمات السابقة (أزمة ١٩٥٨ مثلا) هو الاستقلال السياسى للطبقات الكادحة بقيادة احزابها النقدية ، اى تحررها من وجودها السياسى كطوائف ، في علاقة تبعيةها السياسية

الطبقيّة بالبرجوازية ، وصيرورتها جماهير ، اى قوة سياسية « ، بحيث تصير طرفا رئيسيا (يتحور حول الطبقة العاملة) في التناقض الطبقي الوطنى ، الذى تشكل البرجوازية طرفه الآخر .

للمطبقات الكادحة في لبنان(اى ، للطبقات الكادحة في لبنان(اى ، تحررها من التبعية الطبقيّة للبرجوازية في علاقات التمثيل الطبقي) يتحول تاريخى في انتفاضة ١٩٦٩ « هيت التدم الصراع الوطنى في تحوره حول القضية الفلسطينية والدفاع عن المقاومة ، بالصراع الطبقي من اجل تغيير نظام الطغمة المالية ، في سهرورة ثورية واحدة هي سهرورة التحرر الوطنى » .

هذا الاستقلال السياسى للجماهير الكادحة ، في تحررها من التمثيل الطبقي ، هو الذى عطل حركة تجدد السيطرة الطبقيّة للبرجوازية ، التى لم تجد حلا لازمتها سوى تغيير الحرب الاهلية . « من هذا الموقع انن يمكن القول بان الحركة الوطنية ، في خطها الطبقي الصحيح ، وفي تخالفها الاستراتيجى الثورى مع المقاومة الفلسطينية ، تكنت ان تضع البرجوازية في أزمة داخل الفصل السياسى للصراع

* والذى تجلت روعته في مواقف الانظمة العربية من الاجياح الاسرائيلى للبنان واتزال قوات حلف الاطلنطى هناك .

* راجع للمؤلف ، كتابه « نمط الكولونىالى » ، دار الغرابى ، بيروت .

الطبقي، بمعنى أنها تمكنت من أن تفجر أزمة البرجوازية هذه في شكل أزمة سياسية، لأنها كانت، بالضبط، في التناقض الطبقي، الطرف الرئيسي النقيض للبرجوازية. ويتغير آخر، كانت الحركة الوطنية في هذه الأزمة، في موقع الهجوم السياسي، برغم كونها في موقع الدفاع العسكري، وكانت البرجوازية، بالمقابل، في موقع الوفاق السياسي - ان لم نقل في موقع الإفلاس السياسي - برغم كونها في موقع الهجوم العسكري، بل أن البرجوازية ما احتلت في ممارسة صراعها الطبقي موقع الهجوم العسكري هذا، إلا لأنها كانت في موقع الدفاع السياسي، فهي إذن لم تفرض على الحركة الوطنية وعلى المقاومة الفلسطينية المعركة العسكرية إلا لأنها استنفدت كافة ذخيرتها السياسية، وفي هذا دليل على عمق أزمتها، وعلى أن تغيراً جديراً بقدر حدث في بنية حل الصراع الطبقي هو الذي أخذته فيها تكون الطبقات الكادحة في قوة سياسية مستقلة».

✽ الطائفة المتطور

التسوري :-

يعرف المؤلف « الطائفة » بأنها شكل النظام السياسي والأيديولوجي الذي فيه تمارس للبرجوازية الكولونيالية اللبنانية سيطرتها الطبقية . تربط الأيديولوجية الطائفية بينية علاقات الإنتاج الكولونيالية ، يضيء لنا

الأساس المادي لهذه الأيديولوجية ، ويحدد طابعها الطبقي البرجوازي الخاص بهذه البنية اللبنانية .

والأساس الأيديولوجي (الطبقي البرجوازي) لهذا الطرح « الطائفي » ، هو ، تغييب الأساس الاقتصادي ، الذي هو بنية علاقات الإنتاج الكولونيالية في علاقة تبينها بالأميرالية .

تغيب هذا الاقتصادي يقود بالضرورة الى تغييب علاقة اللتبية هذه « وبهذا التغييب تحل الطوائف محل الطبقات في تحديد البنية الاجتماعية اللبنانية التي تظهر حينئذ كمجموعة من الطوائف لا يضمها سوى اطار سياسي خارجي (الدولة) يقوم بوظيفته الطبقية على أحسن وجه ، في تأمين ديوقة إعادة انتاج العلاقات الكولونيالية القائمة».

ويعرف المؤلف « الطائفة » بأنها علاقة سياسية قائمة بين فئات من الطبقات الكادحة وفئة من البرجوازية (ما اصطح على تسميته بـ « الزعماء التقليديين » من رؤساء العائلات الكبرى أو ممثلي الطوائف) ، وهذه الفئة البرجوازية « هي الفئة المنحدرة من الطبقة المسيطرة في علاقات انتاج ما قبل الرأسمالية (ولنقل أنها الانتطاعية) » ونرى فيها الطبقات الكادحة ممثليها السياسيين ، كممثلي الطوائف في مجلس النواب مثلاً .

باختصار فإن ، ممثلي الطوائف هؤلاء وزعمائهم التقليديين هم هذه الفئة من البرجوازية المسيطرة « والقوى السياسية هي قوى «طائفية» ، أنها قوه ممثلي الطوائف من الزعماء التقليديين ، وقوتهم الطائفية تنأت من تمثيلهم السياسي للطوائف . فالقوى السياسية لهؤلاء الأفراد ليست ممكنة إلا لأن هذه الطوائف التي يمثلون ، لا قوه سياسية لها ، وهذه هي بالفعل ، القاعدة الطبقية البرجوازية التي يقوم عليها هذا التمثيل السياسي الطائفي » .

والاستقلال السياسي الطبقي لهذه الطبقات الكادحة من تبينتها الطبقة للطبقة المسيطرة ، يكون بقطعها علاقات التمثيل السياسي الطائفي ، وإمامة تمثيل سياسي طبقي بأحزابها التقدمية المناهضة لسيطرة البرجوازية.

لذلك ، وضمانا لفاعلية قصوى في تفصيل الوعى الاجتماعى ، توزع « الرابطة الحارونية » مثلاً ، الى « جمهورها المسيحي » مذكرة، جاسها : - « أن مصطلحات من نوع الديمقراطية ، الحرية ، المساواة ، الطائفية ، البرلمانية ، الحقوق القانونية ، وغيرها ، لا تنأى في لبنان (وفي الشرق كله) ما تمنية في الغرب والتجمعات التي يطلق عليها للمبالغة ، أحزاب سياسية ، اشتراكية ، شيوعية ، تقدمية ، ليبرالية الحقيقة أننا أمام تجمعات

مسلحة ، تركز الى مصالح
محلية « !!

✽ البرجوازية اللبنانية وحركة التحرر العربية :

نعرف ان مصالح البرجوازية
اللبنانية ومصالح البرجوازية
العربية واحدة ، في تيعينها
اصالح القوى الامبريالية ،
لذلك فتحدد موقف البرجوازية
من حركة التحرر الوطنى
للشعوب العربية ، لا يتحدد
الا في ضوء موقف هذه
لبرجوازية من الامبريالية ،
من حيث هو علاقة تبعية .

في ابيولوجية هذه
البرجوازية ، لا وجود
للامبريالية ، بل «تعاون وثيق»
مع الغرب ✽ . والخوف ليس
من الامبريالية ، بل من الثورة
عليها ، وهو ما يهدد أنظمة
السيطرة الطبقية للبرجوازيات
العربية .

كيف اذن يمكن أن تتحالف
البرجوازية المصرية مع

الامبريالية واسرائيل لضرب
حركة التحرر ؟

الجواب : بان تلجأ
البرجوازية الى التضييق
الايديولوجى ، فيقلب التناقض
السياسى الرئيسى ، تناقضا
دينيا ، بين الاحاد (!) في
جهة ، والاديان التوحيدية
من جهة أخرى ، وهذه الاديان
التوحيدية هي طيعا ، الاسلام
والمسحية واليهودية . على
قاعدة هذا التناقض الدينى ،
يمكن أن تلتقى اذن ، الاديان
التوحيدية (وبالتالي الامبريالية
والصهيونية والرجمية) ضد
حركة التحرر الوطنى ، تلك
الحركة التى تسميها الرجمية ،
نارة الالحاد ، دنارة الماركسية ،
ونارة قوى الشر !!

✽ البرجوازية اللبنانية والقضية الفلسطينية :-

ليست هناك علاقة بين
اسرائيل والامبريالية في
ايدولوجية البرجوازية اللبنانية
(والعربية) ، وليست هناك

تفسير لزعم اسرائيل في قلب
العالم العربى في زمن هو نفسه
زمن بايات حركة التحرر الوطنى
لنسوعب هذه المنطقة من
الامبريالية ، فالامر مرده وانما
الى « العناية الالهية » !

ذلك لان كل تصدى وطنى
لاسرائيل هو بالضرورة تصدى
وطنى للامبريالية ، وهنا
يمكن خطر اسرائيل على واقع
الانظمة البرجوازية العربية .

ويتجول اللاجئين الفلسطينيين
الى شعب مقاتل « صار على
البرجوازية اللبنانية والعربية
— بمعونة اسرائيل والامبريالية
— أن تنقل من محاولة الغاء
نك القضية ، بالحؤول دون
تكونها ، الى محاولة تصفيتها ،
بتصفية الثورة الفلسطينية ..
..... اى بتوزيعهم على البلاد
العربية ، وفي هذا ، الغاء
للقضية الفلسطينية ، التى
تشكل اكبر خطر يهدد العالم
العربى في أنظمة البرجوازية
المرتبطة ، كنظام البرجوازية
اللبنانية ، ارتباطا تبعا
بالامبريالية » .

✽ مثل « تعاون » السادات .

اقرأ لهؤلاء في العدد القادم

والاعداد التالية

صالح والى

ليلى أحمد

حسين على محمد

عبد الستار سليم

هذه هي الموسيقى

تأليف : دافيد راندولف

ترجمة : احمد يوسف

تمهيد الطريق

بوصفك شخصا يهتم بأن يتعلم كيف يتفوق الموسيقى ، هل وجدت نفسك يوما ازاء حيرة شديدة أمام تلك الشروخ التكنيكية والتي تسبق في العادة اذاعة الاعمال الموسيقية ، أو بسبب تلك « التحليلات » الموسيقية المطبوعة على أغلفة الاسطوانات ؟ وهل تساءلت مرة عما اذا كان اصداقك الذين يعيشون الموسيقى قادرين حقا على فهم تلك التعليقات المعقدة التي تحتويها عادة كتيبات حفلات الكونسرت ؟ ليس ببعيد أنك قد تكون فقدت شجاعتك ولو للحظة واحسست أنك بصورة أو بأخرى لست من هؤلاء الخبراء واسمى الاطلاع الذين يستفيدون من تلك التحليلات التي يفترض فيها أنها تصف معنى الموسيقى التي نستمعها . انك تقترض انك لاتملك تلك البصيرة أو الخبرة الخاصة أمام الموسيقى والتي يملكها الآخرون الذين يعلمون ماذا تعنى تلك

التحليلات ، وهو افتراض خاطيء الى حد بعيد .. فان أتيجت لك الفرصة لكى ترى ماذا بداخل عقول المستمعين الآخرين ، فانك سوف تكتشف ان بعضهم يشاركوك خيبة الأمل ، وانهم ، مثل كل مستمع له اهتمام عادى وغير متخصص بالموسيقى ، يفترضون أيضا ان هذه الكلمات ليست لهم ، وأن المقصود بها غيرهم من ذوى الخبرة والاطانة !!

وهذا للأسف هو مصدر الإحساس بالنقص الذى يسيطر على المستمع الهالوى منذ بدأت الإذاعات فى اذاعة الأعمال الموسيقية الجادة . لكن الأمر يصبح — بقليل من التفكير والتأمل — أكثر وضوحا .. فان تناول التدفق الموسيقى عن طريق هذه المصطلحات والتعبيرات التكنيكية ، والمفلسفة ، والتي يطغى عليها التعبير الأدبى البلاغى ، يدفع بالكثيرين الى طريق خاطئة حين يفقدون الثقة بالنفس بينما كان من الممكن ان يساهم

فى مساعدتهم على الاستمتاع بالموسيقى ذاتها .

واسباب الدخول فى هذه الطريق الخاطئة ليست عسيرة على الفهم . فان تناولنا للفنون بشكل عام مازال يعكس نفس افكار ومثل القرن التاسع عشر . لقد خلدت أفلام هوليوود صورة المؤلف الموسيقى كشخص غريب الأطوار ، رومانتيكى ، منعزل عن الجاهل . ولقد أكد هذه الصورة فى اذهاننا كتاب المجلات والصحف الذين يجدون الصورة الصحفية أفضل حين يصفون حياة الفنانين على أنها خليط من تلك القصص الجذابة الكاذبة .

ومن سوء الحظ أن فهمنا للموسيقى قد شكلت أساسا كتيابات الأدباء أكثر مما شكلته كتيابات النقاد الموسيقيين المؤهلين لذلك . وفى الحقيقة أن المصور ، أو النحات ، قد تكون له وجهة نظر أكثر صدقا من الأديب تجاه الموسيقى ، وذلك لأنها — مثل المؤلف الموسيقى —

يخلقان أعمالهما عن طريق مادة لا تعتمد على الكلمات . لذلك ، فانه من النادر ان تتعامل مع النثر الأدبي الذى يقصد للحديث عن الموسيقى على أنه وثيق الصلة بمسألة الطموح لشرح الموسيقى .

واليك مثالا لهذه الطريقة فى تناول النشوق الموسيقى التى يمكن ان نسيبها وجهة النظر « ذات الرومانتيكية المفرطة » . وكاتب هذا المثال ذو اسم له احترامه وشهرته بين أقرانه من الذين يكتبون عن الموسيقى، وليس بنا حاجة لأن نذكر اسمه لأن هذه الفقرة التى ننقلها عنه كان يمكن ان تكون لأى من هؤلاء الكتاب الذين « يحلون » الموسيقى .. وفى هذه السطور يفترض الكاتب ان رسالته هى ان يوقظ اهتمامك بالمسيقية التاسعة لبيتهوفن :

« لقد نضجت فكرة عمل جديد وعظيم فى راس بيتهوفن ، كانها احياء وتمثيل للمأساة وأهوالها ، انها بلاغ وإعلان لبعت ونشور الروح فى عالم الفرح الأبدى اللانهائى . انه ينحدر الى عالم الظلمات من أقصى أعالي النقاد فى قداسة، ليستدعى أشباح الماضى ، وقد تسلمى فوق قبضة القدر ، متذكرا ذلك الصراع اليائس الذى خاضه يوما من أجل فرح أرضى قبل ان يتعلم أنه لا يساوى شيئا . ومرة أخرى يحيا تجربة التحول من عبادة الطبيعة الى التصرف على الجوهري الخالص لله سبحانه وتعالى . وعندنا تتكلم مساعيه

بالنجاح فى تلك المعرفة ، فانه يصعد بنشيد علوى عظيم يمتدح فيه تلك القوة المقدسة التى هى أقوى من كل المخاوف وكل حشرات الحياة الإنسانية .. ويتبدى الفرح للزائر الذى يقرب من السعادة الحقيقية والخلود، ويقوده الى الفردوس حيث تضع حدود الأرض ، وحيث يجد المنتصر على القدر السعادة الحقيقية بعيدا عن الرغبات الأرضية الحقة » ..

هل يمكن لهذا النوع من الكتابة عن الموسيقى أن يفيدنا ويساعدنا — ولو بالقدر اليسير — على أن نفهم أو نتفوق العمل الذى يتحدث عنه ، فى الوقت الذى لا توجد فيه كلمة واحدة يمكن أن يكون لها علاقة بالمسيقية التاسعة .. وهذا الخيال الأدبى فى وصف الموسيقى ، والسذاجة اعتبر لسنوات طويلة هو الطريق الى النشوق الموسيقى ، قد أعمى البصائر عن الفهم الحقيقى للموسيقى بذلك التكلف والمحسنات البلاغية ..

وان أسلوبيا جديدا فى النشوق لهو البديل الوحيد لفتح أبواب العالم الموسيقى أمام المستمع غير الخبير ، أسلوب لا يبدأ بتلك البداية التقليدية عن شرح الطبيعة الفيزيائية للنغمات الموسيقية، أو بتاريخ الموسيقى عند الإغريق .. فليس هناك عاشق واحد للموسيقى يقوم خلال استمتاعه بعمل موسيقى بتحليل الخصائص السمعية والرياضية للنغمة الموسيقية ، فهذا مجال « العلم » الذى قد يهتم به عالم الصوتيات

أو صانع الآلات الموسيقية .. كما أن الرجل العادى قد يدفعه حبه للموسيقى لأن يقرأ كتابا يستطيع من خلاله أن يشذوق ويقيم تلك الأعمال الموسيقية التى فى متناول يده، وليس عن موسيقى الإغريق التى تبدأ بها دائما صفحات كتب النشوق الموسيقى ، مع أنه لم يبق من هذه الموسيقى سوى شذرات شديدة الندرة ليس لها أهمية سوى اعتبارها التارىخى ..

فالأسلوب الأمثل إذن هو تناول تلك الأعمال التى أنجزتها قريحة الإنسان خلال القرنين الماضيين ، مع قدر كبير من الشك فى وجهات النظر التقليدية للنشوق ، فالكثير منها يحتوى على مغالطات تقود فى معظم الأحيان الى الطريق الخطأى ..

وفى البداية ، فان هناك حقيقة واحدة لابد أن نضعها نصب أعيننا .. وهى أنه لكى ننمى قدرتنا على تشذوق الموسيقى ، فانه يجب ان نستمع الى الموسيقى ، وليس هناك أبدا بديل للاستماع ، اذ أنه لايمكنك ان تتوقع ان تتعلم السباحة او قيادة السيارات بمجرد قراءة كتيب صغير يضمن قواعدهما .. وعلى الرغم من أنه ليس فى تجربة الاستماع للموسيقى أى مهارة عضوية أو عقلية ، فان « الاحساس » بالموسيقى له أهمية تماثل أهمية نزولنا الى الماء لكى نتعلم السباحة، أو جلوسنا وراء عجلة القيادة لكى نتعلم كيف نقود سيارة ..

ويجب ان يكون الاستماع واعيا ، فالموسيقى ليست خلفية لأحلام اليقظة التي يراها السارحون بانسكارهم وهم يستمعون للموسيقى ، ومن الأفضل أن تستمع الى مقطوعة صغيرة ، أو حركة واحدة من حركات عمل موسيقى طويل ، استماعا واعيا على أن تستمع ساعات دون وعي ..

وليس معنى هذا انه يجب أن نستمع للموسيقى في تلك الحالات التي نملك القدرة على التركيز الكامل فيها ، بل يمكنك أن تستمع اليها في كل وقت يكون فيها مزاجك مهيئا لذلك، وعلى الرغم من أن هذا لن يسمح لك بأن تحصل على كل ما يمكن الحصول عليه من الموسيقى ، فانه لا ضرر من مثل هذه الممارسة ، فقد نشأ بينك وبين الموسيقى ألفة تسمح لك عند الاستماع الواعي بقدر كبير من التنوع والفهم ، فضلا عن أنك سوف تجد حتما لحظات موسيقية تشد انتباهك بفضل بعض ميزاتها الخاصة ..

جرب أن تقوم كل يوم بممارسة ذلك الاستمتاع الواعي الى بعض الأعمال الموسيقية التي تميل اليها ، ولا يهم كم يستغرق ذلك من الوقت حتى لو كان مجرد دقائق وجرب أيضا مع تلك الأعمال التي تشعر أنك لا تميل اليها .. وسوف تدهشك النتائج .

التنوع الشامل .. هل ممكن ؟

ما هو تعريف « التنوع الموسيقي » ؟

يقول قاموس « هارفارد » الموسيقي في هذا الصدد :

« التنوع الموسيقي اصطلاح أصبح مقبولا ومعترفا بذلك النوع من الممارسة الموسيقية الذي يتيح للمهاوى الجاد تطوير قدرته على الاستماع الواعي للموسيقى التي قد يسبغها في عروض الكونسير أو من خلال الإذاعات ، مما يزيد من استمتاعه بالاستماع للموسيقى » .

لعل مربط الفرس في هذا التعريف هو تلك « القدرة على الاستماع الواعي » و « زيادة الاستمتاع » .. واننا إذ نناقش كيف يصبح الاستماع واعيا ، نعال نقفز الى الطرف الآخر من التجربة ، وهي أن نفترض وجود شيء اسمه « التنوع الشامل » لمقطوعة موسيقية ما .. أو بكلمات أخرى : أن نفترض أنه من الممكن لأي شخص — أيا كانت خبرته الموسيقية — أن يمر بتجربة تنوع شامل من كل الوجوه : سواء في بعدها الانفعالي العاطفي ، أو في بعدها الذهني العقلي .. وأن يعيش تلك التجربة بنفس الطريقة التي قصدها المؤلف الموسيقي .. ولنذهب الى أبعد مدى نفترض أن هذا المستمع هو استاذ له خبرة طويلة

وعيقة بالموسيقى كعلم وفن .. فهل هذا التنوع الشامل ممكن في هذه الحالة ؟

صدقني لو قلت لك أن الإجابة البسيطة التي لا شك فيها هي : لا !!

ربما كنت تتوقع أن العازف المحترف وعضو الأوركسترا السيمفوني المحترف يتنوع الموسيقي بشكل فذ ليس له نظير ، لكن المؤكد أن المألقة عازف — أو أكثر — الذين يشكلون مثل هذا الأوركسترا لا يمكن لهم — أثناء قيامهم بعزف عمل ما في حفلات الكونسير — أن يقوموا بذلك التنوع الشامل للموسيقى، بل أن هذا في الحقيقة مستحيل، لأنهم أثناء العزف لا يهتمون إلا بذلك السطر اللحني الذي يقوم كل منهم بعزفه، ولأن هناك الكثير والكثير من المسائل التقنية التي تستغرق اهتمامهم في تلك اللحظات : أوضاع أصابعهم على الآلة الموسيقية ، والضبط الدقيق لشدة الصوت ، ومحاولة تحقيق الاتقان الكامل للعزف .

اذن . ليس هناك سوى قائد الأوركسترا ، والذي قد تؤمن أنه يملك وعيا كاملا ومثابرة بضمون العمل الموسيقي .. لكنه أيضا لا يستطيع أن يقوم أثناء قيادته للأوركسترا بذلك التنوع الشامل ، لأنه هو الآخر يهتم باستخراج الاتقان الكامل من عزفيه بشكل يأمل فيه أن يحقق ما قصده المؤلف الموسيقي .. ر دعك من اهتمامه بأشياء

أخرى من ذلك النوع الذى قد تضحك له : مثل اناقة ملايسه، أو النتائج الذى تحدثه أوضاعه وحركاته الرشيقية أو العنيفة على الجمهور) ..

ربما يكون قائد الأوركسترا قد عاش تجربة للنزق أكثر اكتمالا تجاه هذا العمل نفسه، لكن ذلك لا يحدث أبدا أثناء قيادة الأوركسترا .. انه يرجو في هذه اللحظات ، ليس أن يعيش هو تجربة النزق ، بل أن ينجح في أن يجعل الجمهور يعيشها .

ان المازف أو المايسترو ، لا يستطيعان أن يعيشا تجربة النزق التى يمكن للمستمع أن يعيشها ، على الأقل لأن مكانهما من الأوركسترا لا يتيح لهما ذلك، بينما يكون المستمع في مكان أفضل منهما .. وبالطبع ، فإن هذا لا يعنى أن المستمع الهادى هو بالضرورة أكثر تذوقا للموسيقى من الخبير المحترف .. لأن تلك اللفة الحبية بين المستمع والعمل الموسيقى هي إحدى الوسائل الأساسية لتجربة النزق .. وهو ما يفتح للمازف مثلا نتيجية دراسته لقطعة موسيقية ما .. لذلك يمكن أن نتوقع أن استماعه وتذوقه لهذه القطعة سيكون عظيمابشرط أن يسمعا دون أن يشترك في عزفها لكنه ، وحتى في هذه الحالة ، ربما لا يكون قادرا على النزق الشامل ، لأنه قد ينشغل بمسائل تقنية حول الأسلوب الذى يعزف به الأوركسترا أمامه ، ومدى نجاحه في ذلك ..

لهذه الأسباب جميعها، أقول اننى مازلت عند رأى بان المستمع الهادى — الذى يقوم بتكرس انتباهه كله لكى يصبح أكثر قربا من الموسيقى — هو أكثر الناس قدرة على أن يعيش تلك التجربة الأعماق في الاستمتاع بالعمل الموسيقى . لكن هذا لا يعنى أن « النزق الكامل » ممكن حتى لذلك الهادى الذى تكلمت معرفته وكرس كل انتباهه لتجربة النزق ، فهو بدوره قد يقابل تلك الأشياء الصغيرة التى قد تلهيه ولو للحظات عن الاستماع الواعى للموسيقى أثناء العرض .. لفن حفلات الكونسير ، التى تسمع الموسيقى فيها حية — وهى في الحقيقة ربما تكون أفضل الوسائل التى يمكن للمرء فيها أن يحصل على استمتاع مباشر بالموسيقى في كامل قوتها الصوتية — في هذه اللحظات ، يصعب من المستحيل أن يظل المستمع فيها ساعتين أو أكثر بدون حراك لكى يسمح لنفسه بأن يستجيب استجابة كاملة للموسيقى .. ناهيك عن القيود الاجتماعية التى قد تصوق إمكانية تعبيره عن استجابة بدنية ما — مثل الاهتزازات العشوائية — التى تبعثها الموسيقى فيه ..

هناك إذن العديد من النصرفات الطبيعية لدى تجربة النزق قد تلهي المستمع عن ذلك الاستماع الواعى : مثل الاهتمام بفحص تعبيرات وجوه المازفين، أو ملابس المازفين، أو حتى في تلك الثريات

والمصاييح المعلقة في سقف المسرح ... أو بأشياء أكثر جدية : مثل ملاحظة تلك الطريقة الموحدة لاقواس عازري الوترية ، أو تتبع الحركات الدرامية العنيفة لقائد الأوركسترا .. ربما تكون هذه الأشياء ذات علاقة ما بالموسيقى ، لكن ليس مع تلك الموسيقى التى يسمعا ..

لكنك يمكنك أن تذهب بنسورك الى أقصى درجة ، فتصور أن ذلك المستمع المثالى ، العاشق للموسيقى والذى كرس حياته للاستماع إليها ، قد جلس مرتاحا نائما في أفضل موقع من صلالة الكونسير ، وقد أغلق عينيه، وقد استجمع كل قدرته على التركيز ليمنع عن ذهنه أى فكرة طارئة قد تشتت انتباهه .. هل يمكن أن يعيش تجربة « النزق الشامل » في تلك اللحظات ؟ ... قد يكون كل واحد فينا قد عاش مثل هذه الحالة ولو للحظات قصيرة لذلك يمكن أن أوافقك على وجود هذا المستمع .. لكن من الضروري لاستيعنا لكى يستوعب المضمون « الشامل » للعمل الموسيقى الذى يستمع إليه ، أن يكون قادرا على تمييز وتذكر كل لحن صغير يسمعه ، وأن تكون تلك القدرة دقيقة وكاملة الى الحد الذى يمكنه أن يتعرف على هذه الألحان عندما تعاود الظهور بأشكال مختلفة ، وهى تعزف على الآلات المختلفة ، أو تصاحبها هارمونيات متغيرة،

أو عندما تعزف بسرعات متباينة ، أو عندما تعزف مجزأة أو مصاحبة للحن آخر ، أو بشكل مقلوب أو معكوس !!... يجب على مستمعنا أن يكون منفتحاً لكل التعاقبات والمصاحبات الهارمونية لأنها قد تظهر مرة أخرى في لحظة خاطفة وبدون اللحن الأصلي الذي كانت تصاحبه .

تلك فقط بعض الأعمال الخارقة التي يتمتع على مستمعنا الخيالي أن يقوم بها أثناء قيامه بتجربة « التفوق الشامل » ، فلو أخذت في الاعتبار عدد الألحان التي تحتويها سيمفونية من القرن التاسع عشر والتحويلات العديدة التي تعرض لها هذه الألحان في عمل موسيقى قد يستغرق زمناً يتراوح بين ثلاثين دقيقة ، وساعة ونصف ، لتلكت أن مثل هذا العمل الخارق لن يتحقق إلا فينا ندر .. بل أن هناك مهمة أصعب لكي يصبح التفوق « شاملاً » ، فمثل هذا المستمع مضطر لأن يكون لديه

المعرفة الكافية بالموسيقى التي كتبت قبل خلال العصر الذي كتبت قبل وخلال العصر الذي يسميها . لكي يصبح قادراً على تقييم أصالتها ومكانها في نوار التاريخ الموسيقي . فمثل هذه القدرات : التعرف على كل الألحان وعلاقتها ببعضها البعض ، والقدرة على تقييم قيمة ومكان العمل الموسيقي من التطور التاريخي لهذا الفن ، تدخل كلها تحت تعريف « هارفارد » لتلك « القدرة على الاستماع الواعي » ، وهي في الحق قدرة لا يملكها إلا القليلون جداً منا ..

وفي الحقيقة أن مثل هذا المستمع الافتراضي لا يستطيع بمثل هذه القدرات أن يستكمل رحلته نحو تحقيق المتعة والاشباع الفاتحين عن الاستماع ، فذلك ويطالبنا أن يكون قادراً كل القدرة على أن يتجاهل بآرائه كل خبراته الانفعالية والوجدانية الماضية وهو يستمتع لمقطوعة موسيقية ما ، فهو بذلك يقطع على نفسه الطريق لواحد من أهم

مصادر المتعة التي تمنحها الموسيقى .. وهي التوصل ، والاحساس ، وليس فقط التحليل ..

لم يعد بنا حاجة لذلك المستمع الخرافي الذي لا وجود له ، ولنطلب منه أن يعود مرة أخرى من حيث أتى ، من خيالنا المحض ..

فليس هنا ما يسمى في تجربة الاستماع للموسيقى « بالتفوق الشامل » ، فالحياة ذاتها لا تسمح بذلك الوجود السحري المثبت الصلة بالعالم والذي قد يتبع مثل هذا النوع من التفوق ولحسن الحظ ، فإن مثل هذا النوع من التفوق لا ضرورة له ، فالموسيقى تمنح اشباعاً ، أو قل اشباعاً على أكثر من مستوى .. في مستويات شديدة التباين ..

إن فهم الموسيقي ، والاستماع بها . طريق مفتوحة أمام أي إنسان ، وكل إنسان ..

من المسح إلى السينما .. السياسة الأمريكية على الشاشة : نيكسون إختراع ووتجيت للتخلص من السلطة أمير العمرى

الجيل الجديد في أمريكا ، من سيلبرج الى كوبولا ، في صنع الأفلام الضخمة المبهرة . وفي فيلمه الأخيرين « أعد الى خمسة دولارات يا جيمى دين » و « الأعلام » ، خاض الفنان تجربة البحث عن مهادل يمدى جديد يجمع بين المسرح والسينما وهو يحافظ على نفس الأسلوب في فيلمه الجديد « الشرف

واليوم نقدم لهؤلاء وغيرهم ، نموذجاً سينمائياً فريداً بدأ عرضه هنا مؤخراً .. مثيراً ضجة كبرى ، دون أن يتطوع أحد من أمثال أولئك العباقرة بالمطالبة بمنعه أو إيقافه حرصاً على صورة الشريك الكامل !

تجربة جديدة

والفيلم بمنوان « الشرف السرى » للمخرج الأمريكى الكبير روبرت ألتمان المعروف بأفلامه الهامة مثل « لصوص مثلنا » و « مائى » و « ٣ نساء » و « ناشفيل » . وكان الفنان (٦٠ عاماً) قد اتجه في السنوات الأخيرة الى صنع الأفلام التى تنبذ تماماً عن الأفكار والأساليب التقليدية الشائعة فى السينما الأمريكية ، ضمن ما يعرف بأفلام خارج - هوليوود أو السينما المسقطلة التى تبدو أفلاماً أقرب الى روح الهواة فى وقت انهمس فيه مخرجوها

من غرائب الأحوال فى بلادنا ، ذلك الحماس الشديد عند البعض تجاه كل ما يرد إلينا من الولايات المتحدة .. ابتداء من أدوات الزينة والسلع الاستهلاكية الفاخرة ، وحتى السلاح ، ومع ذلك يقف ذلك البعض وقتاً متشدداً صارماً فى وجه الأعمال الفنية والسينمائية التى تخرج من أمريكا بين الحين والآخر وتتمرض بالنقصد والتشريح للسياسات الأمريكية . ربما كانوا يعتقدون بهذا أنهم أكثر حرصاً على سمعة أمريكا من الأمريكيين أنفسهم . ولكن المؤكد أن هذا الموقف ليس سوى نوعاً من الحرب الوقائية التى تستهدف حماية السينمائيين المصريين من الإصابة بعدوى الديمقراطية وحرية التعبير التى قد تدفع البعض منهم الى الجأزة بتناول القضايا السياسية المثيرة المتوفرة لدينا أكثر من الأمريكان على أية حال !

السرى » . فى البداية كانت المسرحية التى كتبها « دونالد فريد » و « آرنولد سستون » ، وشاهدها الفنان بأحد المسارح الصغيرة فى لوس أنجلوس وتمس كتسيراً لإخراجها ، فانتقل بها بالفعل الى مسارح نيويورك (خارج - بروودواي) ثم بوسطن ، ثم استهوته فكرة تحويلها الى فيلم سينمائى انتجه بنفسه بمعاونة جامعة ميتشجان التى يعمل استاذاً زائراً بها . وقام بالتصوير وكافة العمليات الفنية خمسة عشر طالباً من الجامعة ،

ووضع الموسيقى جورج بيرت وهو أحد أساتذة الجامعة وعزفها أوركسترا الطلبة . وأصبحت عملية تصوير الفيلم جزءا من البرنامج الدراسي في الجامعة .

التعريف السياسية

يدور الفيلم - المسرحية ، في ديكور واحد هو ببساطة غرفة المكتب في منزل الرئيس الأمريكي السابق ريتشارد ميلهوس نيكسون ويلعب شخصيته الممثل « فيليب بيكر هال » ، وهو الشخصية الوحيدة في الفيلم!

الكلمات القليلة التي تظهر على الشاشة في بداية الفيلم ، تقول أن الفيلم ليس عملا تسجيليا أو فيلما يسمى لتحليل التاريخ . ولكنه مزج بين الحقائق والرؤية التخيلية في محاولة منهم .

والفيلم يقدم بجرأة مؤسسة الرئاسة الأمريكية ساعيا إلى كشف ميكانيزم عملية السلطة، متناولا خلفياتها وإبعادها ودورها في الداخل وعلاقاتها الدولية ، من خلال الجوانب النفسية وإبعاد التكوين الخاص لشخصية نيكسون أو «الرئيس» في مزج رائع بين السيوكودراما والشرح السياسي وبروح من السخرية النادرة .

إننا لسنا هنا أمام عمل هزلي أو نكتة طويلة مجانية ، نحن نصضح أحيانا ، وتدهشنا طرافة الفكرة أحيانا أخرى . ولكن جدية العمل وخطورة التصورات التي يقدمها ، تستغرقنا نهاما وتدعونا للتأمل في العلاقة بين العام والخاص وبالعكس . إنه نوع من

التعريف السياسية - حسب تعبير الثمان نفسه !

في البداية يصل نيكسون إلى غرفة مكتبه في وقت متأخر بعد أن تخلص من منصب الرئاسة مع وصول فضيحة ووترجيت إلى قناتها . ويخرج الرجل مسدسا يضمه أمامه فوق المكتب . ثم يتناول كأسا من الويسكي ، ويفتح جهاز التسجيل .. ويقر الأدلاء بنوع من الاعترافات الشخصية الكاملة .

ويبدأ الرجل في سرد تفاصيل مسيرة حياته الحافلة منذ أن كان طفلا باتسا في أسرة فقيرة اضطرت للانتقال من أريزونا إلى كاليفورنيا بعد إصابة شقيقه بمرض السيل الرئوي ثم وفاتها فيما بعد . ويستعرض تنقله بين عدة أعمال حقيرة ثم دراسته للحقوق وبقائه فترة عاطلا عن العمل إلى أن التحق بالخدمة في مكتب التحقيقات الفيدرالي .. ثم يحكى كيف نفذ إلى عالم السياسة من خلال اعلان في الصحف يطلب شيان للعمل في الكونجرس .

تصفية الحسابات

ومع احساسه الشديد بالوحدة ، يواجه نيكسون الحديث نارة إلى جهاز التسجيل الذي يطلق عليه « روبرتو » وتارة أخرى إلى قضاة وهميين لا وجود لهم ثم يبدأ في الحوار - من طرف واحد - مع صور الرؤساء السابقين المعلقة فوق الجدران . وهو بينهم كنيدي مثلا بسرعة منصب الرئاسة منه في انتخابات ١٩٦٠ . ثم يتوقف طويلا أمام صورة هنري كيسنجر الذي يكن له نيكسون

حقدا عميقا واحتقارا هائلا ويطلق عليه « يهودا » . ويقول أنه نجح في خداع العالم وحصل على جائزة نوبل للسلام وظل يمثل دور الوجه الأمريكي الطيب ، بينما أصبح نيكسون في نظر الرأى العام مجرم حرب وسفاح !

وأمام صورة أمه ، يتوقف باكيا ، راكعا مستمتعا ، ويطلب منها أن تقدم له النصيحة . ويتساءل « كيف يمكنني أن أصبح رجلا وليس مجرد كلب الصغر » ؟ !

وترداد حالة الهلوسة والاحساس بالاضطهاد لديه ورغم ذلك فانه يعلن إيمانه المطلق بالطمع الأمريكي الذي رفع شخصا باتسا مثله إلى منصب الرئاسة . ثم يحكى بالتفصيل كيف تسيطر لجنة المائة على الإدارة الأمريكية وتحكم في السياسة الأمريكية في الداخل والخارج . وهي تتكون من كبار رجال الأعمال وأصحاب الاحتكارات . ويؤكد أنثمان المخرج أن كل ما يتملق بلجنة المائة . ونادى اليسنان التوهيبى الذى يضم أكبر كبراء رجال الأعمال وألمانيا ، حقيقة قائمة بالفعل ويقول أن ريجان عضو فيه منذ فترة طويلة ، وأن هناك معلومات عديدة حول نشاط هذا النادى حصل عليها أحد مؤلفى المسرحية وهو محامى أصلا ، ويضيف أن ما يسمى بخطة غزو الصين كانت موجودة فعلا .

لعبة المائة الكبار

ويعبر نيكسون عن احساس شخصي بالمهانة والعار والذل

من جراء خضوعه لتعليقات كبار تجار الهرويين والرتيق الأبيض والمقيا الذين يشكلون لجنة المائة . « لقد بعث روى الى لجنة المائة من اجل براز » ! .. ثم يفجر قنبراته الدوية عندما يعترف أن لجنة المائة قد طلبت منه استمرار الحرب في جنوب شرق آسيا حتى عام ١٩٧٦ حتى تتحقق السيطرة الكاملة على الاسواق في هذه المنطقة ولترويج انتاج مصانع السلاح ، كما طالبوا بمقد اتفاقيات خاصة مع الصين تهيدا لغزو اسواقها .. وانهم كانوا يريدون اعادة ترشيحه رئيسا للمرة الثالثة !

ثم يصل المونولوج الى ثروة أخرى عندما يعترف نيكسون أنه قد ساهم بدور اساسي في تضخيم ما حدث في ووترجيت والقرويج له حتى يصبح مبررا لمساهمته للتخلي عن الرئاسة والتوقف عن أداء دور الدمية البلهاء في أيدي حفنة من الاوغاد !

سينما الممثل

ولا يسمى الفيلم الى تحرير تصرفات نيكسون أو بترئسه

بالطبع كما لا يسمى الى ادانته في نفس الوقت . ولكن الفيلم يمثل بالفعل محاولة جريئة لفهم ميكانيزم عملية الرئاسة الأمريكية من خلال خصوصية شخصية الرئيس . ان نيكسون يصف هنا سر نجاحه في جملة واحدة « لقد كنت أعرف أنني سوف اكسب لأنني كنت دائما أخسر » .. « أن النظام يستمر لأنني أنا النظام نفسه » !

ويحرص الفيلم على الاحتفاظ بالكثير من التفاصيل الخاصة بشخصية نيكسون ويحافظ أيضا على طريقته في الكلام ومفرداته الخاصة ويمزج الفيلم بين الحقائق والخيال .. ويوظف المخرج شاشات الفيديو داخل حجرة نيكسون لتوظيفها دراميا وسينمائيا جيدا ، حيث يستخدمها في التعبير عن حالة الانفصام ، كما يجعل منها تأكيدا على الحصار الاعلامي ودوره في تصفية نيكسون . ونشاهد من خلالها أيضا عشرات التعبيرات والاقطات المقربة لوجه الشخصية .

لقد اختار نيكسون « الشرف السري » « والفضيحة العلنية »

ولكن هل هذا ممكن بالفعل ؟ هذا هو السؤال الذي يطرحه الفيلم ويجب عليه من خلال السياق باكملة .

ويبلغ أداء الممثل العظيم « غيليب هال » مستوى غذا ، حيث يسيطر طوال ٩٠ دقيقة على العمل باكملة ، منتقلا من حالة الاضطراب والتشوش الى التوتر والانفصال واليكاء والانهييار التام الذي يتحول في النهاية الى غضب شديد حيث تبلغ الهستيريا ذروتها عندما يتناول المسدس لكي يندحر .. ولكنه يتراجع فجأة . ويوجه السباب الحاد لاعنا كافة خصومه في الماضي والحاضر .

ويبدو الممثل طوال الوقت وكأنه يمضغ كلمات الحوار كله في جملة واحدة طويلة منقطعة . وهو ما يجعل من الأداء هنا شيئا مزيذا حقا . أننا نترقب في البداية لكي نرى مدى التشابه بين الممثل والشخصية التي نعرفها . ولكننا سرعان ما نندمج في اللعبة وما تكشف لنا عنه ، ثم ننسى نيكسون نفسه حيث تشغلنا الدراما العنيفة التي تدور داخل راس ذلك النموذج !

«بارا» واتجاه الريح

د. أمينة رشيد

د. سيد البحراوى

تقتى أكبر بالطبع — ذلك بحكم الطابع التجارى الذى يحكم المجتمع الغربى بصفة عامة ، ولكن هذا لا يخرجها عن نطاق كونها أفلاماً فنية . المشكلة الأساسية فى السينما الغربية المعاصرة هى عدم قدرتها على الوصول الى عال الأشياء الأولى والاكتفاء برصد الوقائع المقتنة ، والاغتراب المطلق الذى يبتدى فى كافة المستويات . ولدى كافة البشر ، حتى فى لحظات الغرام الشديد الذى تملىء به كافة الأفلام . وهذه المشكلة تمثل مازقا من الواضح أن تجاوزه يلوح فى الأفق . فى مقابل هذه الأفلام جاء فيلم بارا . فيلم بسيط جداً ويصل الى حد السذاجة أحياناً فى حيكته ، بالإضافة الى أنه لا يمتلك الأدوات التقنية الرائية التى يمتلكها المخرجون الأوربيون . ورغم كل ذلك ، فإن هذا الفيلم ، الواقعى ، أكثر إنسانية وأهمية بكثير من تلك الأفلام الأوربية ، لأنه فيلم يستطيع أن يعسل الى جوهر الأشياء ولا يكفى برصد المظاهر

الرؤية — ومن ثم القضية — فى الأفلام الغربية رؤية مفتنة الى أقصى درجة . . ومعها تنفتت الأشياء الموضوعية والذاتية ، بحيث أن التأثير الأساسى أو الوحيد الذى يقصد الفيلم — وينجح — أن يوصله هو الاحساس بلا جدوى الحياة .

ومن المؤكد أن الإنسان الأوربى المعاصر يمتلكه هذا الاحساس بقوة ، فهو مهدد طوال الوقت — رغم الأمان الظاهر — بكافة الأشياء الظاهرة (العنف بأشكاله المختلفة) والمختفية فى قلب النظام المحكم بشكل قدرى لا فرار منه .

ولا شك أن بعض الأفلام تجهد فى الوصول الى هذه الأزمة بعمق . ولكن أغلب الأفلام — التى شاهدناها لا نستطيع تحقيق ذلك . وبالطبع . تحدث عن الأفلام الفنية ، وليس أفلام الجنس والعمرى والبوليبيات . . الخ وهذه كثيرة الى درجة واضحة . الأفلام الفنية التى تحدث عنها هى الأخرى لا تخلو من التوابل المثيرة — مثل السينما المصرية ولكن بنجاح

شاهدنا « بارا » فى سياق الأفلام العالمية التى تعرض — بصفة مستمرة فى باريس ، أفلام إيطالية ، أمريكية ، مصرية ، عالم ثالث ، وفرنسية بالطبع . وقد أعطانا هذا الفيلم اعتزازاً قوياً بكوننا من العالم الثالث ، وأشار الى اتجاه الريح .

ان المقارنة بين « بارا » وأفلام أوروبا الغربية — التى رأيناها — تحكم لصالح « بارا » رغم أنها مقارنة ظالمة مسبقاً ، بحكم الوفرة التقنية لدى الأفلام الأفلام الأوربية ، والفقر التقنى الواضح فى « بارا » .

تصل السينما الأوربية المعاصرة الى درجة عالية جداً من اعادة استخدام أدوات السينما والوصول بها — السينما — الى فن العصر الاول . استخدام اللون والاضاءة والمساحات وتقنيات التقاطعات الزمنية واللحظية . . الخ . غير أنها تخلو — بعد ذلك — من عنصر هام من عناصر السينما — وربما يكون أهمها من وجهة نظرى — هو الرؤية .

القديم يحكى قصة مهندس شاب يبحث عن شيال يحمل له جوال الأرز الى منزله . فيلتقى ببارا (سيمه) والذى ينضح انه كان مبدا لاقى فترة سابقة . وتتطور العلاقة بينهما حين يذهب المهندس لينفخ غرامة لا يستطيع الشيال ان يدفعها (غرامة لانه لا يحمل بطاقة شخصية) . بعد ذلك يعمل المهندس على تعيين الشيال فى المصنع الذى يعمل فيه ، والذى يمتلكه ثرى ذو علاقات مشبوهة . ويحاول المهندس ان يثبت قدرا من الوعى فى نفوس العمال المظلومين فى القيلم يحكى قصة مهندس شاب يبحث عن شيال يحمل له جوال الأرز الى منزله . فيلتقى ببارا (سيمه) والذى ينضح انه كان مبدا لاقى فترة سابقة . وتتطور العلاقة بينهما حين يذهب المهندس لينفخ غرامة لا يستطيع الشيال ان يدفعها (غرامة لانه لا يحمل بطاقة شخصية) . بعد ذلك يعمل المهندس على تعيين الشيال فى المصنع الذى يعمل فيه ، والذى يمتلكه ثرى ذو علاقات مشبوهة . ويحاول المهندس ان يثبت قدرا من الوعى فى نفوس العمال المظلومين فى

المصنع فيقتله أعوان المالك ، وفى نفس الوقت يكتشف المالك أن زوجته تخونه مع أحد اصدقائه (أو أعوانه) فيقتلها ، ويقبض عليه كما يحكى المخرج فى الحوار . تبدو القصة بسيطة وساذجة فى بعض الأحيان كما قلت . ولكنه عبر هذه القصة التى هى هيكليّة تقريبيا ، يصور المخرج الحياة (فى حالى) : حياة العمال ، وحياة الماطلين ، وحياة المالك وزوجته وحياة المهندس وزوجته . وفى كل هذه الحيات يصل المخرج الى تصدير

التناقضات بما يفرج الفيلم من سطحية الحدث الى عمق الحياة فى تفصيلاتها وبقائتها ، ويخرج الشخصيات النمطية ، أو التى تبدو كذلك ، الى شخصيات بشرية حقيقية تحمل بداخلها التناقضات ، وتنتابى على التصنيف الى أبيض وأسود كما قد يحدث مع بعض الأفلام الأوربية المتقدمة تقنيا .

فهل يصدق ظنى فى أن اتجاه الريح يأتى من العالم الثالث حقاً ؟

وكان هذا الحوار مع المخرج « سليمان سيمه » *

س : يشنل « بارا » على كثير من الموضوعات المتقاطعة ..

ج : لأننى أردت هذه المرة أن أصف مجتمعا بهيمه . وأعتقد أن هذا الفيلم أكثر غنى من الأول . فيه توجد قضايا الهجرة الريفية والوضع النسائى مرة أخرى ، والعلاقات بين العمال وأصحاب العمل ، أو بين الجاهل والقادة ..

س : هذا من الأفلام الأول فى سينما أفريقيا السوداء التى تركز تسانا لوصف الوضع العمالي ؟

ج : أعتقد أن المهمة الأساسية للفيلم هى محاولة تصوير قضايا طبقة عاملة تكون ومن هنا بدا لى بها أن أضع سؤالا .. مغناخيا لمستقبل بلادنا : كيف سداخل نفسيا هذه البروليتارية النابية ؟ يجب أن ننسأل عن الطريقة التى سنندمج بها هذه الطبقة فى مجرى النمو الخاص ببلادنا .

س : كيف تحدد دور المهندس بالنسبة للعمال ؟

ج : هو الذى يعطى الأمل للعمال ، ويعدهم بأنه سيفعل الأفضل اصالحهم . هو الذى يدفعهم الى التنظيم ، فيسحقه الجهاز الإدارى .

س : يبدو الفيلم وكأنه يدور أساسا حول هذه الشخصية . لماذا ، إذن ، يشمر العنوان الى الشيال « بارا » ؟

ج : بالنسبة لى ، الشخصية الرئيسية ليست المهندس ، رغم أنه يلعب ، كما قلت نوا ، دورا كبيرا نتيجة لوعبه السياسى العالى . الشخصية المركزية هى فى الحقيقة ،

* أجرى الحوار كاترين رديل وأندرية تورن .

الشيال الاثنان ينتهيان الى نفس الجبل ، ولكن كان لاحدهما خط تعليم جيد ولم يكن للاخر .. ولكنها ينتاهيان ، ولذلك أعطيتها نفس الاسم .

س : هل يجب ان نفهم انهما يرمزان الى تحالف ممكن بين الشعب والمتقنين . في مالى ؟

ج : في الحقيقة ليست الهوة عميقة عندنا بين المتقنين وكثرة الشعب . أردت ان اوجي عبر شخصية المهندس ان الاتجاه هو في « تكسر » المتقنين . وكنت قد كتبت سيناريو الفيلم في السجن ، في وقت مشكلة « دين موزو » .

س : لماذا جعلت صاحب العمل يقبض عليه كقتل لزوجته ؟ هذا يجعلنا نهمل كيف كان البوليس سيتصرف في حالة جريمتها السياسية (قتل المهندس) ؟

ج : في الواقع ان البوليس لا يأتى للقبض على صاحب العمل بسبب قتل زوجته: هذه الجريمة ارتكها في اللحظة ، ولم تكن قد عرفت عندئذ . انه يقبض عيه لانه يشك انه قد قتل المهندس ، فيكتشف في نفس الوقت أنه قتل أيضا زوجته .

س : بعض الفقرات تقدم صورة للبرجوازية ، كما لو كانت رسما كاريكاتيريا ؟
ج : في رأيي أنه لا وبالغة في هذا . هذا الفيلم واقعي تماما والماليون يجدون أنفسهم فيه الى درجة أن البعض حاول منعه . اظن دون جدوى .

س : توجد أنماط كثيرة للشخصيات النسائية في « يارا » .
ج : نعم .. توجد أولا زوجة المهندس ، التي يمنحها زوجها من العمل . أردت ان أبين هنا انه ليس ببطل ايجابى مطلقا . يبقى تقليديا على بعض المستويات . وهذا الموقف يوجد عند كثير من الكوادر المالية . توجد أيضا زوجة صاحب العمل : ليست متعلقة بل تطورت مع وسطها . نهى ذكية وتستطيع أن تسيطر على زوجها ، وأن تدير بنفسها تجارة مزدهرة . ولكنها تتخذ عشاقا ويكلفها هذا حياتها .

ج : هذا صحيح ، وهو يفرقه عن فيلم (دين موزو) . هنا لا يوجد بطل . أردت أن أخوض تجارب جديدة .

س : هل يعود الى هذا الملم أيضا الشكل المتفجر للقصة وتفتت الاهتمام حول العديد من الشخصيات غير الميكانيكية ؟

ج : — مالزت أبحث عن أسلوب وعن شكل للتميز . وهذا الشكل أبحث عنه انطلاقا من ثقافتى الخاصة . ولم اقرب بعد من إيجاد ما أبحث عنه . سيكون اخراجي للفيلم الثالث مختلفا عن السابقين بالتأكيد . لا يستطيع الإنسان ان يقول انه يعمل بالسنيما طالما لم يصل الى سيطرة ما . لأن الشكل هو الذى يحدد كل شيء . يحدث أن أنخيل شكلا ما وأنا اكتب السيناريو ، واضطر الى تغييره عند التحقق لأسباب فنية أو أسباب اخرى . حاولت في « يارا » أن احكى قصة تفهم أننا كلنا أبطال بما فيه المرأة المسكينة التى تطرد في اول الفيلم . هذه الفقرة لا تتجاوز دقيقتين أو ثلاثة ، ولكنها مهمة . « دين موزو » بطيء

ايقاعيا عن « بارا » لانه يستند الى شخصية أساسية مخلفة في عزلتها وبالعكس ايقاع « بارا » أسرع لان المعنى الاساسى هو طبقة تنمو وسوف تعى يوما بقوتها .

س : فى الفيلمين ، على كل حال ، نحن أمام قصة خيالية سياسية .

ج — أفضل أن أقترب من القضايا الاجتماعية السياسية عبر قصة : فالنابمة هكذا أفضل . القصة السياسية توافقنى الى حد ما . حاليا على الاقل . أخرج ما يفلقنى ويثيرنى أحاول أن أشارك فيها أشعر به ، ما أعيشه ، وما أراه .

س : فى رأيك : أيقرب شكل أفلامك من الشكل التقليدى للقصة الافريقية ؟

ج — الى حد ما ، ولكن ليس تماما : توجد عنفنا حقيقة طريقة ما لسرد الحكايات.. ولكن يجب ان نعمل كثيرا حتى نصل الى السيطرة على الشكل فى أفلامنا . ومع ذلك يجب أن يقال دوما عن السينما الافريقية ما يقال عن السينما الايطالية أو السينما الفرنسية . حتى الآن مازال مستحيلا أن نحدد الهوية الثقافية لأفلامنا . لم نبليغ بعد التزوج . وما هو اهم بالنسبة لنا أن ننظر الى التقضايا الجمالية بدلا من النظر فى قضايا الربح التجارى .

س : كيف تستطيع أن تلخص اهتماماتك ؟

ج — اعتقد أنه غير طبيعى أن يتجنب المخرجون قضايا مجتمعهم . وأن علينا جميعا مسئولية كل فى مجاله .

فى العدد القادم

مندور .. الفكر عبر الممارسة

أبو سيف يوسف

القمر في الطاقة

مسرح كلاسيكي.. وقضية جديدة

سليمان شفيق

الطريق الى المسرح :

درجة الحرارة ٢٠ تحت الصفر ، تصطك الاسنان ويئن الجليد من وقع الاخذية الشتوية الثقيلة ، على جانبي الطريق ، يصفط هنا وهناك من يعترض الذاهبين الى العرض بسؤال تقليدى يصرفه كل من يرتاد المسرح في موسكو :

— هل معكم تذكرة زيادة ؟

المسرح هو « الاكسندري » نسبة الى القيصرية «الكسندرة النافذة» وقد أسسته في مطلع القرن التاسع عشر ، وبعد انتصار ثورة أكتوبر ، سُمى المسرح باسم الشاعر الروسي العظيم « بوشكين » .

— القمر في الطاقة *

اما العرض ، فهو مسرحية (القمر في الطاقة) التى يقدمها ذلك المسرح في موسمه الحالى ، وقد لانت نجاحا كبيرا حيث أكد مدير المسرح أن

التذاكر قد بيعت جميعها حتى نهاية الموسم . والمسرحية اعدتها للمسرح « راديو ميونيوف » عن مجموعة قصصية للكاتب الشهير « ميخائيل بلجاكوف » وقيل رفع الستار للعرض والمقال نود لو توقفنا قليلا مع هذا الكاتب الذائع الصيت .

العمل الممد للمسرح هو اول أعماله ، وقد أعقبها الكثير من الاعمال منها :

— « الاسطى ومرجيتا » « أيام ترونيخ » ، « قصص عن بوشكين » . وقد تعرض للقهر ومنع من الكتابة والنشر في عهد ستالين لرؤيته النقدية خاصة روايته « أيام ترونيخ » تلك التى انتقد فيها بعض أعمال الجيش الاحمر أبان الحرب الاهلية ، بل وقد تطرق الى « البىض » والمسخ عن انسانيتهم بشكل أو بآخر، يختلف معهم ولكنهم ابناء لذلك الوطن (روسيا) وليس ادل على ذلك من انه جعل بطله الرواية (من الحبر) تتزوج احدهم رغم قناعتها بكل أفكار الحبر .

(تولى الكاتب في الثلاثينات في موسكو) .

— ننقل من الكاتب الى المخرج : وهو (باريس مازروف) المخرج الأول لهذا المسرح ، صاحب فكرة تجسيد المسرح وعصرته حتى يستطيع مواكبة جاره العتيق مسرح « المخاط » .

— الشقة الوطنى :

تدور أحداث المسرحية في شقة صغيرة في موسكو أعقاب الحرب الاهلية وبداية الأزمة الاقتصادية . ولم تنسج الشقة فقط لشخص المسرحية بل اتسعت لتستوعب كل الام ومعاناة هذا الوطن القادم من أعماق الجرح .

— اما سكان الشقة لو اردنا أن نتعرف عليهم فهم :

— بلاوت : ابن بلد ، فهاوى ، صاحب الامر والنهى على اهل الشقة الذين يعيشون في حبايته .

* **الطاقة** : شبك صغير في النافذة ، يستخدم لادوية في بلدان التى تصل فيها درجات الحرارة الى تحت الصفر ، نظرا لعدم فتح النافذة ككل .

— انافرانسفا : زوجة ،
هجرها زوجها منذ أعوام ،
متأنقة دوما في انتظاره ، وكل
مهما البحث عنه والتقصي عن
أخباره . (لعبت هذا الدور
المثلية الشهيرة لوديلا
انتيكوفا) .

— داشا : عانس ، فقيرة
طيبة ، مكتئبة ، تجاوزت عقدها
الثالث .

— زرنوف : رجل في عقده
الخامس طيب ، كثير الحديث
لا عمل له . ومن هؤلاء الأربعة
ينسج المخرج مسرحيته وفعلها
الدرامى ، فاهل الشقة كما في
الوطن حينذاك ، متخوفون
مما سوف يحدث ، لذلك وحسب
أوامر « بلاموت » ممنوع فتح
الباب ليلا دون استئذانه .

وفي احدى الليالى يشتد
الطرق ، يخفى « بلاموت »
خزينة حديدية مقلقة لم يفتحها
بعد ويامر الجميع بالتريث ،
يشتد الطرق فجأة على زجاج
الطاقة ! ، يدب الذعر في
الجميع ، يفتح « زرنوف »
المرتعد الاوصال الطاقة بامر
من « بلاموت » وتكون المفاجأة:
ان ساعية البريد تريد تسليمهم
برقيه بعد ان يكست من الطرق
على الباب ، يدس « زرنوف »
البرقية في جيبه دون قراءتها
رغم الحاج « انا فرانسفا »
خشية أن تكون من زوجها .

وهكذا يستخدم المخرج
الطرق على الباب لادخال
شخصياته الى الشقة، الوطن،
رغم عناء وتهيب السكان فتدخل

الشخصيات التالية حسب
ادوارها بالمسرحية :

١ — مسئول المومياء المصرية :

(الممثل الكبير الكسندر
بارخفسكوف)

يدخل دافعا عربية صفيرة
ترقد فيها مومياء مصرية ، يزعم
انها تجيب على كافة الاسئلة
بل ولديها امكانية حلها ، وبعد
ان ينقشع الذعر تبدأ الاسئلة:

— « انافرانسفا » تسال
عن زوجها ، « داشا » عن
سعادتها ، أما « بلاموت »
فيسخر من المومياء ومسئولها
فتهب المومياء مذعورة صارخة :

— « مستقبلك أسود
وستموت قريبا » ، يصفق أهل
الشقة ، يغضب « بلاموت »
ويطرد المومياء ومسئولها ومن
ثم يتنقظ الآخرين على خطئهم
فيشاركونه الطرد .

٢ — الكاتب :

في النصف الثاني من الفصل
الأول يدخل الشقة كاتب روائى
يتصدى له « بلاموت » انشاء
صراخ « انافرانسفا » :

— « يرتدى ثياب زوجى ! »
ولكن الكاتب يحرق استطاع
أن يكسب ودهم ، يخبرهم انه
الذى أرسل البرقية ، صديق
الزوج الغائب، يتقاربون منهم،
يخرج من حقينته عشاء وقتينة

شراب ، يحاول أن يجمعهم
على العشاء ولكن رغم تالفهم
معه لا يوافق سوى « زرنوف »،
وانشاء محاولة « بلاموت »فتح
خزنته ، تنفجر فيه ، يسود
الظلام ، يخفى « بلاموت » ،
تعاد الاضواء على الكاتب
الذى يحدث « داشا » عنجبه
لها ورغبتيه في زواجها ، وفجأة
يخرج أهل الشقة الذين كانوا
يتصنون على احاديثهماساخرين
منها ومحترين « داشا » التى
تهرب الى غرفتها ، وعندما
يختلى الكاتب بنفسه في غرفته،
يفتح خزانه صفيرة أسفل
ساعة حائط فيخرج «بلاموت»
بملايس عصرية ، وعندهايساله
الكاتب ماذا يفعل بجيبه وهو
ممسكا كتابا :

— « اقرأ روايتك ! »

.. وهنا تدخل من نافذة
الكاتب شخصيات روايته ،
نحاصره ، نحق عليه كونه وهو
الكاتب أصبح سخرية أهل
الشقة (المجمع) . وينتهى
الفصل الاول .

وفي الفصل الثانى :

يركز المخرج على لفته
السرحية وكأنه يقول لاهل
الشقة :

— لقد أعطينكم حق الحديث
فصلا كايلا .. فاتركوا لى
ما تبقى !

يبدأ الفصل بحوار بين
« داشا » و « انا فرانسفا »
بعد خروج الكاتب لمدة نصف

ساعة تؤكد الأخيرة ، انه ليس هناك امان للرجال وانتمن يعود ، يترك الباب ، تسرع « داشا » تفتح ، القادم ليس الكاتب بل « زرتوف » ، تقرر « انا فرانسفا » ان تهجر الشقة ، تصطبج حقيته ، تخرج رغم معارضة الجميع ، تصطمم بالكاتب على الدرج ، يعود بها ، تتفاعل الاحداث ، يقتحم الشقة « مسئول المومياء » ومعه « المومياء » ولكنها هذه المرة حية ، امرأة قوية ، بخيفون اهل الشقة ، يحطمون الزجاج يقسمون الشقة بالحيال .

ويحتلون غرفة « بلاوت » ، يمنح اهل الشقة الكاتب عندما اراد ان يقتحم الغرفة عليهم بمسدسه ، يفتح الباب ، يدخل « بلاوت » ، ملابس عصرية ، يقدم الغرفة ويظهر الدخيل وموميته .

الباب مفتوح ، يفاجأ اهل الشقة بدخول سيده « اوكرانية » ، تقتحم بدورها غرفة « انا فرانسفا » ، يحيط الكاتب ، يلقي بعمله المسرحي الاخير على الارض ، ينزوى وحيدا ، يلتقط اهل الشقة الاوراق المبعثرة ، يوزعونها فيما بينهم ويبدأون في التمثيل .

يسود المسرح الظلام ، يعود الكاتب الى غرفته ، يفتح النافذة ويبدد يده لشخصيات روايته فيهبطون الى الارض ومن بعدهم يمد يده لشخصيات المسرحية فيختلطون بهم ، ويصطفوا صفوا واحدا .

— الطريق الى القضية :

لو كان في صالحهم ، ان سخرتهم من الكتاب وانتقادهم الثقة به سواء عندما عبر عن حبه « داشا » او عندما اراد ان يخلصهم من طغيان المومياء ومسئولها لم تمنعهم من احترام اعماله ، فحينما ، لقي بها على الارض جمعوها فيما بينهم وشخصوها .

لقد اعطى لكل منهم ما يريد ، « داشا » الحب ، لانا فرانسفا « مصباح » واعادها للمنزل ، « زرتوف » الطعام والشراب بل وششارك بلاوت تمزيق الحبال .

ولكن القضية (الحكمة) هي كيفية مزج الواقع (التطبيق) بالانكار دون اخطاء ؟ وذلك الذي حدث حينما دخل شخصو الرواية (الأفكار) وشخصو المسرحية (الواقع) معا من نافذة واحدة هي نافذة الكاتب ، واصطفاهم صفوا واحدا (بما فيهم مسئول المومياء والمومياء) — تلك هي أفكار « بلجاكوف » التي جسدها في أن الوطن للجميع في اطار الالتزام برؤية (الكاتب) ، الجديد ، بما في ذلك السيدة الاوكرانية (الإيماعات المسرحية تعرضت بذلك للمسئلة القومية في الاتحاد السوفيتي حينذاك) .

— كلمة أخيرة :

— همس لى صديقي ونحن خارجين :

— رغم الشناء والخوف والارمة الاقتصادية استطاع اهل

ينتهى العرض وتبدأ القضية ، الاجابة على التساؤلات ، لقد مزج الكاتب ما بين الدراما والكوميديا ، لقد تجسدت الدراما في الخوف من الطرق على الباب ، حتى شارك المفرج اهل الشقة التوتر ، كما ضحكوا من السخرية النقدية التي جاءت على السنة الشخص من الأوصاف الاجتماعية حينذاك ، « فيلاوت » الانسان البسيط (الشعب) هو الأبر الناهي والقادر على التصدي للمومياء المصرية ومسئولها تلك التي ترمز للطغيان (العصر القيصري) ورغبته في تقسيم (الوطن) بالحيال أو بالحرب الاهلية ، « انا فرانسفا » المناقشة ، بقايا القديم « الارستقراطية » تنظر الزوج الهارب من المجتمع الجديد ، « داشا » تلك التي لم تعرف الحب سوى عندما جاء الكاتب ، ذلك الذي عاد للمجتمع الجديد بعد فراره ، بعد خوفه من الثورة ، ولم يستطع الزوج الهارب التآثر عليه بل استطاع الكاتب ان ينتزع العنوان منه ، عنوان الوطن الجديد ، لقد حاول الكاتب مرارا ان يجمع اهل الشقة وفشل ، هم يحترمون أعباله لكنهم لا يتقنون فيه كشخص ! ، انها أزمة الصراع ما بين القديم والجديد حينذاك ، لقد ارتدى الكاتب ملابس شبيهة بلباس الزوج الهارب الا ان ذلك لم يشفع له ، انعكس هذا بشكل أو بآخر تخوف الشعب من الجديد كجديد حتى

الشقة أن يروا القمر من طاقنتهم الصغيرة .

— قلت له ولكن المسرحية في حد ذاتها من حيث الشكل كلاسيكية تماما واستطردت :

— وانى لاستغرب هذا الاقبال الكبير عليها ؟

— أشار صديقي الى المبنى المواجه للمسرح قائلا :

— هذا المبنى هو مسرح « المخاطر » وهو يقدم ويهتم بالمعصرنة والشكلانية وابتسم وهو يقول :

— المسرحان المتجاوران متناقضان ولكنك لن تجد

مقعدا في أحدهما سوى بصعوبة لكونهما يكملان بعضهما البعض .

.. في « المترو » تفكرت

الديكور ، أكدت لصديقي انه

كان موفق حيث استطاع أن

يجسد بشكل واقعي السكن في

موسكو في هذه الفترة حيث أن

الشقة كانت لأحد الإغنياء كما

بنت ملاحها رغم التغير الذي

أراد أن يلحقه بها السكان

الجدد . فاضاف صديقي الم تلاخط الملابس ؟ واستطرد :

— استطاعت الملابس أن تجسد

الفكرة أيضا حيث لم يغير أحد

ملابسه من السكان الاربعة

سوى « داشا » بعد أن أحببت

فنجدها في الفصل الثاني

ترتدى ثوبا عصريا ، وكذلك

« بلاموت » الذي شغلنا طول

الفصل الاول بالمال والخزينة

التي انفجرت فيه ولكنه بعد

قراءة الرواية ارتدى ملابس

الجديدة .

اقرأ في العدد القادم

والأعداد التالية

بقلم : ليف تولستوى

* ما هو الفن

ترجمة أحمد الخميسي

* موريس مبرلوبونتي

فيلسوف وجوديا .. ومحللا سياسيا مجدى عبد الحافظ

* في السينما العالمية

عطاء النقاشي

تطور ستانكي كيوبرك الفنى

مهرجان ٨٥ لفرقة الثقافة الجماهيرية المسرحية

رؤية .. وحوار

ابراهيم عبد المجيد

* فرق بيوت الثقافة :
ومثلها عشرون فرقة .

ونستطيع بسرعة ان نلمس التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الفرق . فهو تمايز في الدرجة ونوع أيضا . فالفرق القومية - وهي الحلم الذى راود فنانى المسرح بالثقافة الجماهيرية طويلا - هى الاحدث اذ تكونت عام ١٩٨٢ ، وحددت شروط

تكوينها وجود مسرح مجهز بالمحافظة ، وأن تكون الفرقة قادرة على تقديم موسم مسرحى كامل ، وأن تقدم للفرقة كل مسرحية جديدة لمدة ثلاثين يوما في نطاق محافظتها ، وأن يكون للمسرح تاريخ مسرحى ، وأن يكون للفرقة تاريخ مسرحى ، وأن يتوفر لها عدد من الفنانين الممارسين لا يقل عن ثلاثين الخ ولعل هذا هو الذى جعل هذه الفرق من نصيب محافظات بورسعيد ، القصيرة ، القصوى ، الاسكندرية ، بنى سويف ، أسوان ، الشرقية ، سوهاج ، كفر الشيخ . هذا ونأتى بعدها مباشرة فرق قصور الثقافة ثم فرق البيوت ..

*

عن النصوص وقضايا أخرى .
ان قراءة لمعايير العروض

الضخم ، والى العناصر النشطة التى تقف وراء التنظيم الفنى لجهود مثل « الإخراج ، والديكور ، والإضاءة ، والموسيقى ، والملابس ، وأيضا النقل والإقامة » ، وغيرها من الأعمال . اننا نستطيع القول بارتياح أن الخبرات الفنية والإدارية الفالجة عن مهرجان بهذا الحجم شئى له خطره وقبحه ورصيده ثمين لفنانى المسرح وإدارييه بالثقافة الجماهيرية . نضيف الى ذلك يميز مهرجان هذا العام بما سمي « عرض العودة » ، أى أن كل فرقة تقوم بالعرض لليلة واحدة في احدى المدن أو المراكز أو القرى وهى في طريق عودتها الى مقرها الأصلى وهذا يعنى أن لىالى هذا المهرجان مائة وخمسون ، مائة منها في القاهرة وخمسون في أماكن منفردة من القطر ، وهذا نقايد جديد وطيب أيضا .

والفرق التى تشترك في مهرجان هذا العام تنقسم الى ثلاثة أنواع :

* الفرق القومية : وهى عشرة .

* فرق قصور الثقافة : ومثلها عشرون فرقة .

سمات مميزة لمهرجان هذا العام :

الثقافة الجماهيرية أن تقيم مهرجاناتها السنوى للفنون المسرحية مع مطلع كل عام بمسرح السامر بالمعجزة .

وبالثقافة الجماهيرية نمانون فرقة يمتد نشاطها من الاسكندرية الى أسوان ومن مرسى مطروح الى سيناء . وفى مهرجان هذا العام الذى بدأ في السابع عشر من يناير الماضى تشترك خمسون فرقة لتقديم مائة ليلة عرض بواقع ليلتين لكل عرض ومن ثم فإن أول ما نلاحظ على هذا المهرجان هو هذا العدد الكبير من الفرق ، والامتداد الطويل لليالى العرض ، مما يميز مهرجان هذا العام حيث جرب العادة فيما سبق ألا تتجاوز الفرق الخمسة والعشرين ولا تتجاوز لىالى العرض شهرا ونصف الشهر، وهذا اذا كان يعنى من ناحية ضخامة المبنى الإدارى والتنظيمى ، فهو من ناحية أخرى يعنى خبرة هائلة ، وعلى الذين يشاهدون هذه العروض وهم في العادة ينظرون الى العمل المقدم أمامهم فقط ، أن يلتفتوا قليلا الى ما يعنيه ضبط وترتيب هذا المهرجان

تدلنا على أنها جميعا تقوم على نصوص محلية باستثناء (السقوط الاثمنة لبويرو بايننو) التي قدمتها فرقة الاسكندرية القومية ، و « ١٤ يوليو لرومان رولان » التي قدمتها فرقة كفر الشيخ القومية . ونلاحظ ايضا أن العروض كلها تقوم على نصوص كتبت أصلا للمسرح باستثناء « شرع في جدار الخوف » الممد عن احدى قصص محمد صدقي ، وهو من العروض المتيدة في الثقافة الجاهلية ، والاعداد الثاني هو في الحقيقة تمصير لمغليل شكسبير لتصبح « عطا الله » ، وهو تمصير قديم عرض لأول مرة بقنا عام ١٩٧٢ ، ويشترك به قصر ثقافة قنا هذا العام أيضا ..

الملاحظة الثالثة انه ليس من بين النصوص المقدمة الا نص عربي واحد هو « الملك هو الملك » لسعد الله ونوس، ولا اعتقد أن أحدا من مخرجي الثقافة الجاهلية يحجم عن تقديم نص عربي ، والراجح أن سعد الله ونوس هو الذي يحظى بشهرة أكبر منذ قدمه المخرج براد منير عام ١٩٨٠ في هذا المرض بالذات ثم « رأس الملوكة جابر » . وإذا عدنا الى بقية النصوص المقدمة ، وهي كلها محلية كما أوضحنا ، فيمكن تقسيمها الى ثلاثة أنواع .

✽ نصوص لكتاب نهضتنا السرجية المصامرة في الخمسينات والستينات مثل « الأستاذ » ، « المسامر » لسعد الدين وهبة ، و « سهرة مع الفريد فرج » ، و « برج

الداخ » لعيمان عاشور ، و « عملية نوح » لملى سالم ، و « منين أجيب ناس » ، و « ملك الشحاتين » لنجيب سرور .

✽ نصوص لكتاب من السبعينات مثل « اليهودى النانه » و « يا عنتر » ، و « جحا والولد قلة » ، و « على الزبيق » ليسرى الجندى ، و « الفهلوان » لرافت الدويرى ، و « كوكب الفيران » لحفوظ عبد الرحمن ، و « زيارة عزرائيل » لابو الملا السلامونى ، و « الحلم يدخل القرية » لسعد مكايى ، و « الظاهر بيبرس » لعبد العزيز حمودة ، و « جمهورية زنى » لمحمد الفيل ، و « الليلة فنتظية » و « سرية شحاته سي اليزل » لسبى عبد الباقي .

✽ نصوص لكتاب أرنيطوا أساسا بالثقافة الجاهلية مثل « جلاجل » لمحمد الشناوى ، و « لا كده نافع » للسيد محمد على ، و « أرض البدرى » لدرويش الأسيموطى ، و « السامر » للخضرى عبد الحميد ، و « أدهم الشرقاوى » لنيل فاضل .

✽ نصوص لكتاب تقدمهم الثقافة الجاهلية لأول مرة مثل « الخروج من الدائرة » لمحمد الشربيني ، و « جحا وبرقة السلطان » لحدى عيد ، و « عاشق الموال » لعبد الدايم الشاذلى ..

هذا وتجدر الإشارة الى أن نوفيح الحكيم يمثل في المهرجان بعرضين لنص واحد هو « السلطان الحائر » .

والحقيقة أن هذا المهرجان بهذا الحجم ، وبنوعية الاعمال المختارة ، جدير بان يلتفت النظر الى النشاط المسرحى بالثقافة الجاهلية وأهميته ، وأن يبدد الاعتقاد الذى ساد طويلا بأن مسرح الثقافة الجاهلية مسرح « خشن » أو « محلى صرف » ، أو أنه « لا يتجاوز حدود الهواة » . وهذا لا يعنى أن نرتكب حماقة المطالبة بتسليط الضوء على هذا المسرح — ان أى مراقب لابد أن يدهش من امتلاء صالة مسرح السامر البالغ عدد مقاعدها خمسمائة مقعد في معمل الليالى رغم هوجة البرد التى لازمت المهرجان في شهره الأول ، وليست المسألة أن الدخول بالمجان ، بل العكس هو الصحيح إذ ما الذى يجبر متفرجا بالمجان على الاستمرار في مشاهدة عرض لا يميل اليه؟ وسنرتكب مغبة المطالبة بأن تواصل الثقافة الجاهلية عملها وأن تتسع الظروف أمامها باستمرار . لقد نال الثقافة الجاهلية ما نال غيرها من القنوتات الثقافية الجادة في السبعينات من هجوم واضطهاد ، وما نشهده الآن يشبه الصحوة لا شك فيها ولابد من تطويرها ، على أنه تبقى بعض أسئلة حول هذا المهرجان رأيت انارتها مع المشرف العام عليه المخرج عبد الرحمن الشافعى .

سألته ...

✽ ما رأيك في أن قسما كبيرا من العروض يعتمد على نصوص جاهزة لم تكتب أساسا للثقافة الجاهلية كجهاز له نعالج مباشر مع الواقع وله دور تعليمى وتنقيحى .

قال ...

✽ لقد استقر الرأي ،
ومعنا الدكتور سمير سرحان ،
أن يمثل المهرجان ما هو كائن
بالتقافة الجماهيرية بالفعل ،
وأن لا تنف الثقافة الجماهيرية
أمام قدرة أو رغبة أو ميل أى
فنان فيها . للمخرجين حرية
الاختيار والمهم كيف يأتى العرض
المسرحى . على أنه من الواجب
أن تخلصه الثقافة الجماهيرية
كتابها . أن ذلك ليس سهلا .
أنت تلاحظ أنه فى الستينات
مثلا لم يكن هناك كتاب فقط ،
لم يكن هناك يوسف ادريس
ونجيب سرور ومحمود دياب
وعلى سالم فقط ولكن كان
هناك مخرجون أيضا مثل سعد
أردش وكرم مطاوع وأحمد
عبد الحليموسمير العصفورى .
كانت هناك حركة كاملة .
السبعينات لم تفعل ذلك .
هناك كتاب وهناك مخرجون
ولكن هناك افتقار للعمل
الجماعى . كما أن مسرحيات
الستينات لا تزال لها معاصرتها
وقوتها . ومخرجو الثقافة
الجماهيرية لا يختارون إلا ماله
ارتباط بقضايا الشعب ونضاله
فى حياته أو من أجل مستقبله .
وتجد ذلك حتى فى النصوص
الأجنبية أو العربية . على أن
هناك دورا مفقودا فى « لجنة
القراءة » بالتقافة الجماهيرية
وهى المعنية باختيار المناسب
مما يقدم لها من نصوص . أنها
تكفى بالواقعية أو الرضى
وعليها أن تخلق نوعا من
الحوار مع من يتقدم لها من
مؤلفين تجد فيهم بعض الأمل
من أجل تطوير أدواتهم
وامكاناتهم .

قلت ...

✽ فى وقت ما شهدت الثقافة
الجماهيرية تجارب تحتعناوين
مسرح الفلاحين ، ومسرح
المنافسة ، والمسرح السياسى ،
لماذا لم تتطور هذه التجارب
وتصبح نموذجا وهى الاقرب
الى طبيعة رسالة الثقافة
الجماهيرية . ولماذا لا نلجس
فى هذا المهرجان شئنا من
ذلك ؟

قال ...

✽ نعود مرة أخرى الى
الستينات حيث كان النشاط
المسرحى مزدهرا فى قصور
الثقافة . فى ذلك الوقت ، على
سبيل المثال ، كان على سالم
مديرا لقصر ثقافة أسوان ،
ومحمود دياب مديرا لقصر ثقافة
الحرية بالإسكندرية ، وكان معنا
على الفندور وحسن عبدالسلام
وأرسلت الثقافة الجماهيرية
نجيب سرور فى بعثة ، وكذلك
كرم مطاوع . كانت الظروف
كلها تساعد على العمل والأفضل
فى ذلك الوقت بدأت مجموعة
رائمة من المخرجين فيما تحدثت
عنه فقدم « أحمد عبد الهادى »
« مسرح الجرن » ، وجعل
« هناء عبد الفتاح » الفلاحين
يمثلون ملك القطن ليوسف
ادريس ، وكانت لى تجاربى فى
وكالة الغورى ، ثم قدم عبد
العزيز مخيون فيما بعد تجربة
رائمة مع الفلاحين فى البحيرة
وعادل المليعى فى قرية البراجيل
بالجيزة . لكن هذه التجارب
كلها لم تنثر لسبب بسيط هو
عدم الاستمرار . هناك مناخ

عام وظروف عامة أسهمت فى
ذلك بالتأكيد لكن كتابا مثل
نجيب سرور كتب أعظم أعماله
فى أبشع لحظات يمكن أن
يواجهها فنان . لكنا لا نستطيع
أن نقول أن كل ذلك ذهب
هدرا . أن ما يفعله مخرجون
فى الثقافة الجماهيرية الآن
مثل عباس أحمد ، وأحمد
إسماعيل يعد بشكل ما استكمالا
لهذه التجارب .

سالته ..

ليس من الأفضل أن ينتقل
هذا المهرجان كل عام الى
الى احدى المحافظات . أن ذلك
يفسق أكثر مع دور الثقافة
الجماهيرية ويذهب الى الأبد
بفكرة أضواء القاهرة ..
أجاب ..

✽ هذا شئى لابد أن
ياخذ حقه من النقاش . واعتقد
أنه جدير به .

✽

فى النشر الإعلانية الصادرة
عن المهرجان تجد اختيار
الدكتور على الراعى رئيس
شرف مهرجان الفرق القومية ،
والاستاذ سعد أردش رئيس
شرف مهرجان فرق قصور
الثقافة ، والدكتور لويس
عوض رئيس شرف مهرجان فرق
بيوت الثقافة . هذه الإشارة
النكية البسيطة توحى بفكرة
أن الثقافة الجماهيرية تحاول
أن تصل ما انتقطع وترد بعض
الفضل الى بعض أهله ، ولابد
أن فناني المسرح بالتقافة
الجماهيرية جادون فى ذلك
بالفعل ...

دَرْبِ عَسْكَرٍ

اسماعيل العادلى

المفرجين ، مشانين ، مناوشين ، معلقين على أحداث وقفت خارج المسرح ، مستلهمين في ذلك روح المادة التى يقدمونها .

ويبدو العرض على هذه الصورة كما لو كان عرضاً مرتجلاً ، ربما لتساوله تاريخ مسرح الارتجال ، وربما لمحاولة الممثلين التعليق على ما يحدث داخل المسرح وخارجه . لكن النظرة الفاحصة المدققة للعرض تكشف لنا انه ليس كذلك ، فهناك نص مكتوب ، وهناك تدريبات دقيقة متقنة ، وهناك اتفاق محدد مسبق على كل شئ بما في ذلك مشاغبة الجمهور . وهنا بالضبط يكمن سر هذا العرض ، فهو بالدرجة الاولى قائم على كسر الإبهام بالحقيقة واحلال الإبهام بالارتجال بدلا منه .

ويغفنا هنا أن نشر الى بعض الحقائق الفنية التى ننظر أن العرض قد نجح في تكيدها ، أو طرحها للنقاش على الأقل . أول تلك الحقائق هى فتحة لباب الارتجال ، العلمى ، الدروس ، واسعا أمام الحركة

يتناول تاريخ مسرح الارتجال في مصر ، وصراع هذا المسرح مع قوانين الرقابة ، التى قضت عليه تصامها . ويكاد العرض أن يعتمد في ذلك اعتمادا كاملا على كتاب الدكتور على الراعى «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصرى» . ويدلا من تقديم عرض تسجيلى جاف مشحون بالمعلومات ، فان المخرج يعتمد الى التنقل بين عدد من الوسائل الفنية ، بدأ من خيال الظل الى الفانوس السحرى الى التليفزيون الى تقديم استكشاث تمثيلية من تاريخ فن الارتجال ، الى تقديم بيانات تسجيلية عن تاريخ فن الارتجال وما طرأ عليه نتيجة للتطورات التاريخية للمجتمع المصرى .

ومنذ اللحظات الاولى للعرض ينجح الممثلون في مد جسور التواصل الحميم البسيط مع المتفرجين ، عندما يدخلون الى قاعة المسرح تسبقهم زغاريدهم وطبولهم ، ثم لا يضيعون بعد ذلك أى فرصة نالوح للالتصيق مع

كان من الطبيعى في ظل مناخ ناسد مختل ، كالذى يسود حياتنا الثقافية ، أن يبدأ وينتهى العرض المسرحى «درب عسكر» دون أن يثال ما يستحقه من عنابية والنقذات . فعلى مدى شهر كامل هو شهر فبراير المنصرم، ظل هذا العرض المنيز حبيسا داخل جدران مسرح الغرفة ، محاصرا بالصمت والامهال ، لان احدا من الفريق الذى قدبه ليس من نجسوم المسرح او الصحافة .

ومع ذلك - وبرغمه - فقد نجح هذا العرض في تحقيق ما عجزت عن تحقيقه مسرحيات اخرى ذائعة الصيت . نجح في اثارة اكثر من سؤال ، وفى تقديم اكثر من اجابة لعدد من مشاكل مسرحنا المعاصر . وقبل ذلك كله نجح في أن يهينا قدرا من الفرحة الوجودية، والتمعة الصافية ، النابعة من العقل والقلب في آن .

يحاول العرض المسرحى «درب عسكر» الذى أعده «محسن مصيلحى» ، وأخرجه باقتدار «عصام السيد» أن

المسرحية ، كأحد الحلول المحتملة للآزمة الحادة التى تمسك بخناقها وفى نفس الوقت فتحه لباب التجريب الإيجابى ، التجريب المتوجه الى مزيد من التواصل مع المتفرج ، لا الى الفموس ، التجريب المتوجه الى التفاصيل لا الى التغريب .

كذلك يقدم العرض طرحا جديدا لصيغة المسرح الشعبى، تخلف عن الصيغة التى تمثلت حتى الآن فى مجرد إعادة تقديم حكاية شعبية ، فقد نجح العرض فى التوغل داخل الروح الشعبية الى مساحات أبعد ، مستخدما فى ذلك كل الفنون الشعبية التى يحتفلها العرض ، من قافية الى قنشة الى غناء الى رقص الى لكر دونما افتعال أو اتحام .

أما الحقيقة البديهية التى يعيد هذا العرض تذكيرنا بها، فهى أن المسرح الحقيقى الصادق، لا يحتاج الى إمكانيات مادية كبيرة ، فهو لا يحتاج الى مكان خاص لتقديمه ، بل صالح للعرض فى كل مكان كما لا يحتاج الى ديكورات فخمة ضخمة أو ملابس وإضاءة مبهرجة ، ففى « درب عسكر » يكفى أن يلبس الممثل عباءة كى يتحول الى عمدة ، ويكفى أن تضع الجملة شيالا فوق رأسها كى تتحول الى امرأة رفيعة . أن العرض يؤكد لنا ثانية أن المسرح الذى نحتاجه مسرح فقير فى إمكانياته المادية، غنى بما يحمله من متعة وفكر.

وأخيرا فإن روح اللعب التى انطلق منها وقام عليها العرض، وما حققه من فرجة متميزة أخاذة ، لم تتعارض ، بل يسرت لنا أن نتواصل مع ما يطرحه من نقادات اجتماعية، وسياسية ، ومن دعوة حارة الى حرية التعبير .

الإخراج والممثل

تنتمى المجموعة الفنية التى قدمت هذا العرض الى مايمكن أن يسمى بجبل السبعينات فى المسرح ، فجميعهم فى سن الثلاثين أو حولها ، لك الجيل الذى تربى فى ظل مسرح مظلم الانوار ، منكس الاعلام ، تعرف عليه دولارات ديبى وعجمان وأثينا . فكيف نشاء واين تكون ، ومن أين جاء بهذا الاخلاص ، وكل ما حوله يدعوه الى عكس ذلك .

انك لا تتوقف عن طرح هذه الاسئلة على نفسك طوال العرض . لقد ادى « محمد دردير » دورا فى مسرحية مأخوذة عن دور نهات فى الموسم الماضى ، فلم يكن شيئا مذكورا ، لكنه هنا بطل مغوار ، يصل ويجول . ومن أين أتى « زين نصار » و « بسامى عبد الحليم » و « حسن السديب » ؟ ومن الذى علم مخلص البحرى كل هذا الاخلاص والانضباط والتفانى ؟ واين تعلمت عليه كامل أن تغنى فى الموالد ، وكيف تاتى لحنان يوسف أن

تؤدى بهذه البراعة ، وهى المرة الثانية فقط التى تصمد فيها الى المسرح .

كان الجميع أبطالا ، نجوما حقيقية ، ساطعة ، مثلثة ، بالغ البعض أحيانا ، ومجزز البعض عن الخروج من قصص الاداء التقليدى السائد فى احيان أخرى ، لكن ذلك يعود أساسا الى ما يحتاجه الممثل فى مثل هذا اللون من العروض من اعداد خاص ، ومهارة فائقة ، وحسن تعرف ، كما يعود الى ضرورة توفر معاشية تامة ، وانسجام كامل ، فى الثقافة والفكر والتفنن ، بين اعضاء الفريق الذى يؤدى مثل هذه العروض .

يبقى بعد ذلك أن نشير الى القدرات الفنية والحرفية الملحوظة التى تميز بها اخراج عصام السيد لهذا العرض ، والى السلاسة والقسومة الفائقتين اللتان ميزتا عمله ، ويسرنا له أن ينتقل كما شاء بين التسجيلى والتشخيصى ، بين خيال القل ، والرقص والغناء والتلفزيون والموالد .

امسك المخرج جيدا بالخطوط الاساسية فى النص المجتهد الذى أعده « محسن مصيلحى » وانطلق بها ، لينجح بعد ذلك فى الإمساك باعنة جهوره نور دخولهم الى قاعة العرض ، فلا يفلتاه الا مع اضاءة الانوار .

حقا .. عمار يا مصر .



فنان الخطايا والصمود

على عبد الفتاح

الفلسطينية تلمح زهرة بيضاء
ترنوى من الدموع وتناضل في
مواجهة الريح وتردهى في
كبرياء لا مثيل له مما يؤكد
ان القوة الكبرى للامل هي
الثورة المرتقبة ضد الرجعية
والخلف والعدو الذي يتباهى
بذبحه في الاطفال الابرء ،
وتلمح في الصورة هذا الطفل
الصغير (حنظلة) خلاصة
الحنظل والمرارة والوجع والالم
يقف هذا (الفرفور) في اسفل
الصورة موليا ظهره لكل
الخيانات والمعجزة العبياء
ومعارك دون كبشوت الوهمية
يقف شاهدا على عصره مراقبا
الحدث في صمت بلاغى فصيح
علقا بديه وراء ظهره شاخصا
ببصره الى الحقيقة المفجعة
التي امامه .. فمن هو هذا
الفرفور (حنظلة) ؟ هل هو
ضهير الامة العربية الذي
اصبح يخجل من نسبه ؟ هل
هو ناجى حين يعان عن موقفه
كذنان ؟ هل هو اللحظة التي
تجلى فيها الابداع مع اغتصاب
الواقع وجلاء حقيقته ؟؟ هل
هو خلاصة هؤلاء المتناضلين
الشرفاء في كل مكان حين يعلون
عن صمتهم احتجاجا ويعبرون

انعرية لان العدو لم يتبدل
وان كان يزيف في افكاره ويحاول
اقتحام الذات العربية باسم
(الحلم الأمريكى) وباشكال
الغزو الفكرى للنفوذ الى جوهر
الانسان العربى ومحو ذاته
القومية واحلال ثقافته
ومشروعانه التي تمتد من النيل
الى الفرات ، ومن هذا المنطلق
يتمزق ناجى العلى الما ونكاد
جديعا نرى الخنجر في ظهره
ينزف بين الضلوع فهو فنان
يحمل خطايا العرب او هو
مسيح العصر المصلوب على
ابواب الوطن العربى ، وفي
الحقيقة ليس الفلسطينى وحده
المصلوب فكلنا مطاردون من
قبل الانظمة الرجعية واجهزة
القمع فكيف يستطيع ناجى
العالى ان يقدم المرأة الفلسطينية
في اطار من الشفافية والبراءة
والخزن ولا يلجأ للصمص
والخونة يتربصون بها في عفر
دارها (المصلوب) وفي المدن
والاضفاف والغرائب التي تخطر
فوقها ؟ ان ناجى العلى يورخ
ماساة الامة العربية بالابيض
والاسود ومن خلال قتائه المعنى
وضاد اللونين والدموع التي
نسب من عيني هذه المرأة

اقسم في الكويت معرض
الفنان ناجى العلى لرسومات
الكاريكاتير والتي داب الفنان
على نشرها يوميا بجريدة القبس
فاصبحت هذه الرسومات كما
قال الشاعر محمود درويش
هي (خبزنا اليومى) وباتى
المعرض في الفترة الحاسمة
التي يقف فيها المثقفين
والجماهير الوطنية في مصر ضد
اشترك اسرائيل في معرض
القاهرة الدولي السابع عشر
للكتاب وبذلك يكون معرض ناجى
جاء ليعان عن موقفه مع القوى
الوطنية في مصر التي تقف ضد
(التطبيع) وكما احتفلت هذه
الجماهير الوطنية والمثقفين
والفنانين المنتمين في نقابة
الصحفيين احتفالا جماهيريا
ليعلنوا الاحتجاج والرفض
والغضب ضد الغزو الصهيونى
الثقافى كذلك احتفلات الاوساط
الثقافية برسومات ناجى وهى
تحاول ان تتشبع اكثر بالموقف
الدرامى للباساة التي يصورها
الفنان بالابيض والاسود ومن
هنا لم يكن ناجى العلى
يقدم ماساة فلسطين فقط ولكن
ماساة الانسان العربى في كل
مكان فهو يترك ابعاد القضية

عن رفضهم غضبا ؟؟ انه كل هؤلاء بلا شك .. انه الطفل الفلسطيني .. والطفل العربي والطفل الذي يعيش في أرض ينتشر على ترابها هذا الواء الاستعماري والزحف المغولي.. انه الناطق باسمنا جميعا ... انه ضميرنا الذي لم يمت بعد.. انه الفعل الثوري الذي يتحرك من منتصف المسافة الى لحظة التفجر والانشطار .. فقد تراه في موقع مظلم من الصورة وهو يخنو ويريت باحدى يديه على طفله من صبرا وشاتيلا وقد تراه وهو يضع اكليلا من الزهور فوق قبر (السادات) وعلى شتيته بسمه سساخترة وقد تراه في موقع آخر يرقب اهرام مصر وعظمتها والوحش الهمجى ذو العلم الامريكى يلتهم الكوفية الفلسطينية من حول عنق الانسان المصرى وهكذا تجد (حنظلة) في كل موقع من مواقع النضال والمجاهدة في مصر وفي افريقيا يرقب المجاعة والموتى يتدنون بالثكن الامريكى وقد تراه في السودان يشارك القوى الوطنية نضالها ضد التخلف والفقر والجوع والابدية فهل استيقظنا قليلا أم مازلنا نؤمن بان النار لم تهنأ بعد؟؟

ان ناجى لا يتوقف عند حدود المدن الكبرى ولكنه يتجاوز نفسه كفنان ويقدم المساة تعبر عن نفسها دون تعليق فهو يؤمن أننا جميعا وطن واحد وانسان واحد وقصبتنا واحدة وان الفن وحده يمكنه ان يحقق التضامن الانساني ويحرك الثورة نحو غدا افضل وعالم اكثر اشراقا وتحررا ، وبذلك استطاع ناجى ان يجلى نفوسنا ويزيل عنها صدا الياس وبلاذه الاحساس ويبرز في اعماقنا زهرة أمل في غد « نصنعه بايدينا .. وقد

يخطئ من يظن ان ناجى يطالبنا ان نقاتل معه من اجل فلسطين فقط ولكنه يريدنا ان نقاتل من اجل قضايانا نحن .. قضية الانسان في الحرية والحياة الكريمة .. يريدنا ان نكون دائما في صدر المواجهة وان نقدم ذاتنا ونحاول ان نحيا بوعى ثورى جديد وان ننصر على قسودنا الذي يجعل منا قطيعا لاحدى الأنظمة واذا ينتصر الانسان من اجل قضاياه تتلاقى الشعوب العربية عند بداية الانطلاق والتوحد لتحقيق مصر مشتركة وهدف سامى عظيم وكان ناجى يخلق منا ابطلا من ابطل (اندريه مالرو) وهو ان نموت ونضحى من اجل القضايا الانسانية الوطنية وان يقرن انفعال بالثورة ضد كل ما يقف ضد انسانية الانسان في ان يعيش انسانا فهل نجح هذا الفنان ؟

ان افترض الفعل الثورى في رسوماته وارد دون دليل على ذلك ولكن الى اى مدى كان تأثير هذا الفعل الثورى على الانسان ذاته ؟ تلك هى القضية فهل اغرورقت عينانا بالدموع ونحن نشاهد لوحات بيروت والقنابل تقذفها حتى الطيور البريئة لم تسلم من هذه القنابل .. هل بكينا أم انتصنا غضبا ورفضاً وثورة ؟ ان ناجى العلى يقول لنا في كل بساطة ان بيروت قد اهلكت ونحن لازلنا نهارس حياتنا كان هذا الخطر لا يعيننا ... انه يصرخ في وجوهنا ويقول ان مجاعات افريقيا تمتد والطوفان قادمون نحن مازلنا نرقب الحدث على شاشات التلفزيون في بلاهة كأننا نحيا في عالم آخر انه يقول في بساطة ان الخطر الصهيونى

الذى استولى على فلسطين يريد لحصو ثقافة مصر وغرب اقتصادها وسلب خريها . فهل انشغرتنا نصفين ام اننا ابتسمنا كعادتنا وعدنا لرتابة ايقاع حياتنا الاصف الذى لا يحتوى على قضايا حقيقية؟؟ ان رسومات ناجى العلى لا تخلو من مواقف تتهم فيها علينا وتسخر من موقفنا وافعالنا نحن الفارقون في سبات عميق وكلما استيقظنا على حدث مريع تسألنا: هل هجم المغول؟ هل جاء التتار ؟ وعندما ندرك انهم لازلوا في لبنان وفلسطين نمود مرة اخرى لخواء حياتنا نمى تستيقظ الثورة في اعماقنا لنشكل شعارا (نحن) وليس شعار (انا) ان حنظلة مازال موليا ظهره لنا فهل يأتى اليوم ونرى وجهه المشرق بفرحة الانتصار وتقاسم معه وبشارتنا عشنا للوطن والانسان والحياة ؟ .. وهل كانت مصادفة حقا ان يتدفق الناس على معرض ناجى العلى ويسقطوا في بحر الفجيرة والامم في الوقت الذى كانت الجماهير في مصر تتدفق على نقابة الصحفيين لتعبر عن نحيبها والمها وموقفها الوطنى ضد اشتراك العدو الصهيونى في معرض الكتاب .. ؟ هل حقا كانت مصادفة ؟ ام ان حنظلة المصرى استطاع ان يقف بين الجماهير التى تسلفتوا في القنابل ويرقب المهرجان الثورى الذى ضم القاصص الشرفاء كما ضم معرض ناجى كل من شعر ان قضية فلسطين هى قضيتنا الخاصة فهل حقا مصادفة ام ان الفعل الثورى يتلاقى مع الثوار كالنهر حين يتحتم الحقل بلا ميعاد ...

مع
الباعة

كتاب الإمام ع

د. إبراهيم سعد الدين - د. إبراهيم العيسوي - د. إسماعيل صبري عبدالله

د. جوده عبدالخالق - د. فتوادمري - د. محمود عبدالفضيل

١٣

تونس ١٩٨٥

مجلد ١٣ - العدد ١٣

مجلد ١٣ - العدد ١٣

امل دنقل

للف العدد:

مجلدات : محمود امين العالم - فريدة التقاتي - نسيم مجلى

د. رضوى عاشور - مجلة العربي

ادب وثقافة

مجلة كل المثقفين العرب

بمصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث عشر

السنة الثانية

يونية - يولية ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطان

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب ووقت

بصدورها حزب التجمع الوطني التقى الوحدة

في هذا العدد :

صفحة

٤ فريدة النقاش

* افتتاحية : مطاردة الأرواح

* شعراء السبعينات في مصر

٨ د. حامد يوسف أبو أحمد

ما لهم .. وما عليهم

٣٦ محمد سليمان

* شعر : أسئلة الى العصفور

٣٨ اعتماد عبد العزيز

* قصة قصيرة : فاكريتها سهلة

٤٢ أبو سيف يوسف

* « منحدور » .. الفكر عبر الممارسة

٥٠ د. حسن فتح الباب

* شعر : أغنية صغيرة اليه

٥١ مختار عيسى

* قصيدة بالعامية : المالك

* عن الينبوع والغياب

وحدة وتحولات الموضوع القصصى عند «مجيد طوبيا»

٥٤ عبد الرحمن أبو عوف

* بين الأدب والسياسة

٦٦ مل نحن بحاجة الى سياسة ثقافية أدبية ؟ د. هجدي يوسف

* ملف العدد : الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل

صفحة

- ٧٢ أمل دنقل ٠٠ أمير شعراء الرفض نسيم مجلى
- ٧٨ شعر : أمل دنقل في ذكره الثانية محمد أمين الشيخ
- ٨٠ حول استلهم التراث وقصائد لأمل دنقل محمود عبد الوهاب
- ٨٥ للحضور ٠٠ وللغياب د. رضوى عاشور
- ٨٧ سيد بيتنا عبلة الرويني
- ٩٧ شعر : اغتصاب صلاح والى
- ٩٩ قصة قصيرة : اللبابة الخامسة زكريا محمود رضوان
- في السينما العالية :
- ١٠١ تطور ستانلى كيوبرك الفن عطاء النقاش
- ١٢٦ قصيدة بالعامية : بديهية احمد عقل
- ١٢٧ قصة قصيرة : جلسة ليست عائلية ابراهيم الحسينى
- ١٢٩ حوارات : حوار مع المفكر المسرحى الفرنسى « جان دوفينيون » أجرتة : منحة البطراوى
- ١٤١ المكتبة العربية : تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية د. علاء حمروش
- المكتبة الأجنبية : الشعر العربى ٠٠ والشعر الأسبانى
- ١٤٧ د. حامد يوسف ابو احمد
- ١٥٥ اتقلام جديدة يقدمها : محسن الخياط
- ١٦١ محمود أمين العالم يناقش « أيام المطر » على ابراهيم
- ١٧٢ دليل المصطلحات الأدبية ترجمة واعداد : احمد الخميسى

مطاردة الأوهام

فريدة النقاش

بتقصد بالغ ومهارة ينبغى أن نشهد لها ، وحقن اكتسبته في الخفاء عبر سنوات هزيمتها وحصارها نجحت قوى الثورة المضادة من كبار الملاك والرأسماليين في أن تقيم لنفسها بناء ايدلوجيا قويا راسخا خلال عقد واحد من الزمان ، وتوجت هذا البناء بادراج الناس كإفراد في مشروعها للاندماج في الرأسمالية العالمية كتابع ، ووضعتهم في ذلك القالب المزاجي والتفسي والثقافي اللاهث الذي يقتضيه هذا الاندماج ، فاستخدمت الدين على نطاق واسع وبراعة فائقة وبفلوس النفط ، كما روجت للخصوصية القومية حين جعلت منها والدين شيئا واحدا ، بل وضيق من حدود هذه الخصوصية حين التحقت بإسرائيل فاصبحت الخصوصية مصرية فقط في مواجهة العرب ، وسخرت وسائل الاعلام والاتصال الجماهيري لأهدافها هذه دون لئس وهي تستحوذ على الوجدان للعام للجمهوريين وتنسلا إلى صفوف مثقفيهم حتى من أبناء الشعب الفقير بهدف تحييدهم تمهيدا للحاقهم بمراكز الثورة المضادة بعد نزع فتيل التلق والتساؤل من قلوبهم وممارساتهم .

تقف فكرة حياء المثقفين التي تروج الآن في مركز الصراع العنيف الدائر في حياتنا وعلى امتداد العالم الثالث بعد أن استوعبت الرجعية العالمية والمحلية جيدا درس لانتقال المثقفين إلى مواقع النضال التقدمي لا في هذه البلدان وحدها وإنما في البلدان الرأسمالية ذاتها وبعد أن أسفرت عمليات التمع المادي

المباشر لهم عن بروز أجيال جديدة أكثر جذرية في عداثها للامبريالية والرجعية بصفة خاصة في أمريكا اللاتينية •

ويؤدي الالحاق على فكرة الحياد وتزويقها بمتقنين مصريين لا يستهان بهم لا إلى التثبيت بها فحصب وإنما لتتظيرها ، والبحث عن الأدلة والبراهين من التاريخ والواقع التي تساند هذا الحياد كموقف أمثل يلائم ما يسمى بتكوين المثقفين ويساعدهم على ممارسة تأثير أكبر في حياة بلادهم ، رغم أن تفاقم الأوضاع في بلدنا وفي الوطن العربي سواء في مواجهة الغزو الصهيوني الأمريكي ، أو التخلف الشامل يؤدي إلى فرز أدق للصفوف مما يجعل من الحياد وهما يطارده البعض ويطاردهم •

فمن هذا الحياد الذي تتداعي نتائجه تنفصل المهام والواجبات العملية للمثقف عن الفكرة المجردة ، تماما كما تنفصل الحياة عن الرموز عند الأديب فتتشأ النزعة الشكلية التي تحول إبداعه إلى معادلة رياضية باردة تتسالى على الصراعات اليومية باعتبارها شيئا تافها غير مجدير بالانغماس فيه أو تأمله •• وفي الختام يولد الموقف العدمي من الحياة الذي تتساوى وتتشابه عنده الأشياء والقوى ••• الشعب وأعداؤه الاشتراكية والراسمالية الخير والشر •• الخ •

يتضمن هذا الموقف أيضا فكرة عدم جنوى الصراع باعتبار أن نتائجه مقررة سلفا بسبب الهيمنة للكاسحة لقوى الثورة المضادة على مصائر الناس ••• على عيشهم وروحهم ، ومن ثم فإن أي تغيير يحدث هو نتاج عشوائي لفوضى العلاقات التي تتفاعل دونها قانون ، وهي فكرة شائعة تردنا إلى نزعة غيبية مقبحة في الخلفية الفكرية والثقافية لهؤلاء المثقفين يتراجع أمامها الاختيار والفعل الإيجابي كشيء بلا جدوى • ويشحب حس التراكم أمام ما يبدو من رسوخ التدهور والهوان ليفضى أخيرا للمعروف عن العمل المشترك أو الانخراط في صفوف العمل الجماعي من الأحزاب أو المنظمات التي تضم المثقفين أو الأعدال لإنشاء منظمات جديدة لهم ، ويخلط المبدعون هنا بشكل خاص بين عملية الإبداع في لحظاتها الأخيرة كنشاط فردي وبين الموقف الفردي في الحياة الذي يستظل بالحياد ، ويقول بالانفصال الكامل بين الثقافة والسياسة ، ويغالى في تصوير متطلبات الانتماء السياسى والحزبى بحيث يبدو الأمر وكأنه دعوة للاحتراف للنضالى •

يسمى مثقفون كثيرون من ذوى الضمائر الحية - وقد انشأوا لأنفسهم كيانا اجتماعيا مستقرا يعجز الشبان الآن عن بلوغه - إلى بفناء جزيديتهم الأخلاقية وعالمهم باسم هذا الحياد ، إذ يعملون في الإدارات الحكومية ومواقع

الانتاج وحتى في مؤسسات الانفتاح فيكرسون جهودهم للخير ، ولرفع كفاءة الادارة في ميدان عملهم أو زيادة الانتاج ، ويقفون في هذه الجزيرة - التي غالبا ما تخصصهم وحدهم كاشخاص بسبب الفساد الضارب في كل شيء - نمونجا حسنا وقوة طيبة لا غنى عنها ، لكن هذا الاجتهاد الأخلاقي الجميل لا يحمي الجزيرة من عواصف العالم المحيط بها وتقلباته ... اذ يعتدل الموج بحسن الخلق الذاتي والاستقامة الفردية وحدهما . أو حتى بأعمال كفاءة كل شخص على أفضل نحو .. وهو بالمناسبة ما تدعو له الثورة المضادة وايديولوجيا الانماج لكليار الملاك والرأسماليين . قائلة فليحسن العمل كل في موقعه من أجل انتماء أفضل للوطن .. ولكنهم لا يسمحون أبدا بطرح هذا السؤال : أى وطن ؟ أو وطن من ؟ فإذا ما جرى طرحه طمسته نحو غايبه الحملات للدعائية المبتذلة عن مثيرى الفتن وناشرى الحقد ودعاة الصراع الطبقي الذى تجاوزه الزمن اذ أن الوطن في نظرهم يتكون من افراد يتجانسون فيما بينهم بصرف النظر عن الانقسام المتزايد في المجتمع .

كما ان بعض المثقفين الشرفاء يتبنون موقف الحياد هذا كرد فعل للتعسف العنفي والمستتر الذى تمارسه السلطة البوليسية ضد الانتماء السياسى التقدمى لطلائع المثقفين والعمال اذ تلاحقهم في أرزاقهم ، وتزيد الحصار من حولهم وتجتهد بكل قوة لعزلهم ، ولكن أحيانا ما لا يلتفت الدعاة الطبيبون للحياد الذين يتحصنون في مواقع نفوذ قوية سواء اجتماعيا أو ثقافيا لى أنه - أى الحياد - هو ذراع جديدة لسلطة القمع يعينها على الاستئراء والتوسع دون مقاومة منظمة فعالة ويجعل منهم صفوة أخلاقية معلقة فى الفراغ مكثفية باضعف الايمان رغم أن أقواه لن يضرهم ، فتسقط في لحظات التولجه العنيف ميبقهم كقدوة بعد أن أصبحت هذه القدوة في ساعة للجد كان لم تكن .

ونظرا للهيمنة اقوية لأفكار للثورة المضادة وارتباطها الوثيق بمؤسسات الدعاية الرجعية فى العالم الاستعمارى لا يمكننا تقييم هذا الحياد باعتباره اختيارا ذاتيا من قبل المثقفين ، بل ربما كان للذاتى فيه هو اضعف سماته وانما هو ينهل في كما لو أنه ضرورى وتلقائى من مفهوم اشاعته البراجماتية الأمريكية والفلسفة الوضعية وصدرته مع البضائع الى البلدان التابعة ، فافترن بعصر التكنولوجيا المتقدمة التى تغزو العالم كبديل عملى ملموس لايدويولوجيا .. وتصبح هى الخالية من الروح المتشابهة هى ايديولوجيا العصر كما يقول روجيه جاردوى ، ويتواصل الاستبدال الى هذا .. اذ ليس من الحكمة في هذا العصر الذى يتقدم العلم فيه كل يوم أن يتشبث المثقف كالطفل «الحرور» بلمبته «المحيئية» أى بموافقة ونضاله من أجلها والتي تشكل

تميزه بالذات عن التكنوقراطى الخالص المخلص لمعرفته وخبرته فحسب
والجاهز ابدا لبيعها لمن يشتري بثمن أفضل .

ان المثقف طبقا للبراجماتيته مهدد بالانقراض - اذا لم يكن قد انقرض
فعلا فى أكثر البلاد تقدما من الناحية التكنولوجية .. ففى امريكا .. حيث
جرى استيعاب أعداد هائلة من المثقفين فى الجهاز المعقد الضخم للاحتكارات
فكفوا عن طرح أسئلتهم الفلقة والحرجة بل وعن أن يكونوا اصحاب موقف
ايضا .. بعد أن طاردوا وهم الحياذ طويلا .. وطاردهم .

يقول سارتر فى دفاعه عن المثقفين بعد أن نزل الى شوارع باريس
ليساند كل حركات الاحتجاج .

• ان التبشير قائم على قدم وساق بموتهم تحت تأثير أفكار أمريكية
نطالق التكهانات بزوال هؤلاء الناس الذين يدعون معرفة كل شيء (المثقفين)
وتتنبأ باضمحلهم ، لأن تقدم العلم سيفضى لا محالة الى الاستغناء عن
هؤلاء الموسوعيين المزعمين بفرق من الباحثين المتخصصين صارمى
التخصص .

ويسبب التباين الشاسع بين الأوضاع العامة ومستوى التقدم فى
البلدان الرأسمالية الكبيرة وفى بلادنا .. يصبح اكتشاف المثقف هناك
لهم الحياذ مسألة معقدة أما فى بلادنا فيجد المثقف المحايد نفسه ذات يوم
وقد ساءت الأمور التى لكتفى بالفرجة عليها وتدهورت ، بل وقد صبت معرفته
ومهاراته فى خدمة أصحاب الامتيازات .. أى فى خدمة الحاكمين ، دون أن
يكون ضميره المحايد قد تقبل سابقا هذا الدور أو اختاره ويكتشف متأخرا
أن المعرفة التى يحملها ليست محايدة سواء وهى مخزونة فى عقله وقلبه
أو حين توضع فى الممارسة ... وتتوالى حالات للعزلة والاحباط والاكتئاب
والانصوف والانغماس فى الذات وصولا الى الانحار والعقلى .

وكيما يهتز عرش الظلم الذى يقوم ، لا على دعائمه المادية فقط من
ملكية وفلوس ، وانما يقوم بصورة أصعب على أوهام كثيرة منها وفى قلبها
وهم الحياذ هذا الذى يطارده مثقفون شرفاء ويطاردهم .. لابد من الكشف
عن جذوره ونسفه لتزايد أعداد المثقفين - الطلائع ولیمجزوا من للتناقض
والتعاسة ليصبح كل منهم نقطة متميزة فى بحر الحياة الشعبية المصطب
ينشغل البحر كله بها ممتنا ، وينشدها كما تنشده سعيها الى عالم جديد
من التكامل والفرح .

فريدة النفاش

شعراء السبعينيات في مصر .. مالهم .. وما عليهم ..

د . حامد يوسف أبو احمد

كثر الحديث ، في الفترة الأخيرة ، عن أزمة الشعر الحديث ، وانعزاليته ، وانفصاله عن نبض الجماهير ونبض الشارع والواقع المعاش في مصر والعالم العربي ، وسقوطه في هوة التثنية والسطحية والتهاافت والتكرار . ولا شك ان هذه التهم تحمل كثيرا من الصديق ، بليل ان الفاللية العظمى من القراء والقياد - وهم الجانب المتلقي - يحسون بهذه الأزمة ، لكنها في الوقت نفسه تنطوي على كثير من التجنى . وسوف نحاول في السطور التالية ان نناقش هذا الموضوع مناقشة موضوعية لا اثر فيها لاي شائبة من ميل او هوى او انطواء تحت لواء هذه « التثنية » او تلك . ومن حسن الحظ ان من سوف ترد اسماؤهم في هذا المقال لا اعرفهم ، وقد قرأت لهم فيما يصدر من جرائد ومجلات في مصر والبلاد العربية او في دولوينهم المتشورة .

ومن متابعتي لشعراء الموجة الأخيرة او ما يطلق عليهم عادة « شعراء السبعينيات » استطيع ان اقول : ان الشعر الحديث ملال بخير يواصل مسيرته التي بدأت في أواخر الأربعينيات من هذا القرن ، او ان شئنا الحقيقة، التي بدأت منذ ان قام شعراء الاحياء في أواخر القرن الماضي واولائل الحالي بليقظ الشعر من نومه العميق . ولعل ببائلا يبدل : كيف يكون الشعر بخير ونحن نقرا في عدد واحد من مجلة أكثر من ثلاثين قصيدة فلا نخرج منها جبيما الا بقصيدتين او ثلاث يحق لها ان تتخل ضمن ديوان الشعر الصحيح ؟ واجابتي على هذا السؤال هي اول ما اريد ان أسجله هنا لشعراء السبعينيات ، وهو اننا لا يجب ان نحكم عليهم بتسليط الاضواء على كل ما ينشر ، لأننا في هذه الحالة نعمم الحكم على شئ يتعارض تماما مع منطق التعميم .

اننا ، في غمرة الحساس والعجلة ، ننسى ان الشعر موهبة لا تتاح الا لعدد محدود جدا من البشر ، والشعراء الأفذاذ في كل زمان ومكان ، قليلون . وإذا نظرنا في تاريخنا سوف نجد أن عدد الشعراء الأفذاذ في كل عصر ذهبي لا يكاد يبلغ عدد أصابع اليد الواحدة . ويحدث نفس الشيء في آداب الأمم الأخرى . لقد عاش المتنبي مثلا في عصر من عصور الازدهار في الثقافة العربية ، وبالطبع كان معه عدد كبير من الشعراء ، لكن لم يبق منهم الا المتنبي وعدد قليل جدا ، وفي العصر الحديث كان هناك شعراء كثيرون في عصر شوقي وحافظ ولكن لم يبق منهم الا هذان وعدد قليل آخر . وفي الخمسينيات من هذا القرن كتب شعراء كثيرون أيضا شعر التفعيلة الجديد ولكن لم يظهر من بينهم الا المصياح ونازك الملائكة والبياتي وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور واحمد عبد المعطي حجازي وعدد قليل آخر . فالشعر — كما ذكر اسلافنا — صعب وطويل سلطه . وليس الشعر العربي فقط هو الصعب الطويل السليم ، وانما شعر الأمم كلها كذلك . فالأمة الفرنسية لم يتميز منها في كل عصر الا عدد محدود جدا من الشعراء ، وعندما بلغ عدد الشعراء المبرزين درجة كبيرة من الكثرة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين قال النقاد ان الشعر في فرنسا أصبح كونيسا COSMOPOLITA . كان ذلك عصر شارل بودلير وأرثر رامبو وبول فرلين واستيفان مالارميه والشعراء الذين قدموا من كل مكان في أوروبا واقاموا بباريس وحولوا الحركة الرمزية الى حركة عالمية . وفي اسبانيا اطلقوا على القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين اسم « العصر الذهبي » لأن هذا العصر شهد نهضة حقيقية في الآداب ، اذ كثر عدد الكتاب والشعراء البارزين بشكل ملفت للنظر : انه عصر ميغيل دي سرفانتيس و لوبي دي فيجا وترسو دي مولينا وخوان بوسكان وجارثيلاسو دي لانيجا وجونجورا وكيفيدو وسان خوان دي لا كروث . وقد مر القرن الثامن عشر في اسبانيا دون أن تظهر فيه شخصية واحدة مبرزة ، أي تستحق الخلود وعلو الذكر في كل مكان ، ثم كان القرن التاسع عشر الذي شهد ظهور عدد محدود جدا من المبرزين على راسهم الشاعر الاشبيلي جوستافو ادولفو بيكر والشاعرة الحقيقية روساليا دي كاسترو ، والقصاص الرواقي بينيتو بيريث جالدوس . أما القرن العشرون فقد استحق أن يطلق عليه اسم « العصر الذهبي الثاني في الآداب الاسبانية » لأن هذا القرن ظهر فيه عدد كبير من المبدعين المبرزين في جميع مجالات الثقافة : ففى الشعر برز من جيل ١٨٩٨ فيجيل دي اوانامونو وانطونيو ماقشادو ، وبرز من جيل ١٩١٤ الشاعر الاندلسي العالمى خوان رامون خمينيث ، أما جيل ١٩٢٧ فقد برز فيه اكبر عدد من الشعراء (حوالى ثمانية) ولذلك يعد اهم اجيال الشعر في اسبانيا على الاطلاق ، ومن اهم اعلامه فيديريكو جارثيا لوركا ، وخورخي غيخن ورفائيل البرتي وبييغنتى الكساندر .

فالشعر اذن ليس — كما يظن الكثيرون — بالأمر الهين ، وليس بالركب السهل الذى يسلم عنائه لكل من هب ودب ، وكل من اوتى القدرة على رص بعض الكلمات الى جوار بعض ، خاصة وان شكل الشعر الحديث أصبح يغرى الكثيرين من عديمى الموهبة بذلك . والشعر قتل كل شيء موهبة تصقلها الدربة والمران الطويل والفوص فى بحور الإبداع ، والتفاعل مع الناس والكائنات والأحداث والواقع الزماني والمكاني ، وللتطيق فى سماء الخيال واجواء الذكرة ، ولستنتطاق الوجدان .

واذا كنا نشكو من أزمة الإبداع الشعرى لجيل السبعينيات فأتى أن النقد يتحمل الجزء الأكبر من تبعات هذه الأزمة : ذلك ان النقد خلال الفترة السابقة قد تخلى عن دوره فى تقييم الأعمال الجديدة ، بعد أن فقد النظرة الشمولية ، واصبح يركز على بعض الجوانب الشكلية التى لا يعول عليها كثيرا فى تمييز الجيد من الرديء كما سنوضح فى موضع آخر من هذا المقال . وكان من نتيجة ذلك ان اصبحت الساحة « سداح مداح » كما يقال ، وفقد الناس القدرة على التمييز ، واختلعت المعايير اختلافًا كبيرا حتى انك تجد ناقدًا يهوى بحيوان شعرى الى الحضيض بينما يرفعه ناقد آخر الى عنان السماء ، ويضعه فى مصاف اخلد الشعر الانسانى حتى ليقارن صاحبه بشكسبير او بودلير او ريلكه او غيرهم من عباقرة الإبداع الانسانى على مر العصور .

فليس شعراء السبعينيات جميعهم مجيدين ، وليسوا جميعا يستحقون صفة الشاعر المبدع الممثل لعصره خير تمثيل ، المدرك لدوره الريادى ، وموقعه التاريخى وموقفه من قضايا العصر وانفعاله بها ، واجادة التعبير عنها بحيث يحس كل قارئ بأن هناك من يعبر عما فى نفسه خير تعبير . كما ان شعراء السبعينيات ليسوا جميعا مفرقين فى الضحالة والسطحية والثورة الفارغة العارية عن المضمون ، بل ان منهم شعراء نستطيع ان نقول عنهم انهم يمثلون عصرهم خير تمثيل . ومن سوء الحظ انى وقعت لبعضهم على قصيدة واحدة . ولعل هذه القصيدة الواحدة لا تصلح للحكم عليهم ، ولكن سأنظر هنا قول المستعرب الفرنسى الشهير ليقى بروفنسال فى التعليق على أبيات للخليفة عبد الرحمن المستظهر الأموى من خلفاء الأندلس . يقول : « ان المستظهر كان يستحق أن يكون شاعرا خالدا حتى ولو لم يكتب الا هذه الأبيات » (١)

وهذه الأبيات تقول :

طال عمر الليل عندي مذ تولعت بضدي
يا غزالا نقض العهد ولم يوف بمهدي
انسيت العهد اذ بتنا على مفترش ورد
واجتمعنا في وشاح وانتظمتنا نظم عقد
وتعانقنا كفصنين وقدانا كقد
ونجوم الليل حكى ذهبنا في لازورد

ومن هذا المنطلق نقول ان أحد الشعراء — ولا نظنه الا شابا ومن شعراء الموجة الأخيرة — نشر قصيدة في جريدة « الأهلى » في ٢٥ يناير عام ١٩٨٤ تحت عنوان « زمن البيع » تمثل الفترة خير تمثيل ، وتعتبر بطريقة ايجابية بارعة عما يعتدل في ذهن كل مصرى بل وكل عربى تجاه ما جرى ويجرى في بلادنا في زمن السقوط والهوان . يقول المقطع الاول من هذه القصيدة (وهى أربعة مقاطع الاخر منها اطول نسبيا)

هى الآن تمشح وجه المنيئة بالخرن

قالت لها ساعة البيت

صودى اذا اتسخ الخبز ، ولا تكلى من طعام اللثام

وان دق عبد على الدف لا ترقصى واجنبى حول وجهك

طرف اللثام

انى زمن البيع

وامشيترون انتهبوا من حساباتهم منذ تسعين عام

اضاعوك من قبل ان تولدى

ثم جاؤا اليك بطفل حرام

وابكوك من قبل ان تضحكى

ثم قصوا لسانك عند الكلام

وحين ارتيمت على مسند العمر منهكة ، جاء نئب البرارى

بزى الطبيب ، وفار الحقول براى اللبيب ، واضحوة القوم
والبهلولان

وغشوك لحنا رخيص المعاني

وقالوا كلاما

بغير ممان

ولا نعتقد ان هذه الأبيات الجبيلة في حاجة الى ناقد متحذلق يشحذ ادواته وافكاره المعدة سلفا فيسقطها عليها اسقاطا ليستخرج منها « انتاج الدلالة » وما الى ذلك من مصطلحات لا تؤدي الا الى اسدال ستار من الضوضاء عليها .

وفي المقطع الثاني من هذه القصيدة (ونكتفى منه بعدة أبيات فقط) يقول الشاعر (واسمه صلاح اللقاني) :

في زمان التخلي

تصير حدود البكاء حدود الضحك وتصبح اوقية من رياء

تعادل اوقية من شرف

ولن تعرفي اينما مات جوعا ولا اينما راقل في الترف

ونأخذ قتيبة السم موضعها فوق رف الدواء

ويختلط الماء بالماء

يختلط الناس بالناس

يبث فوق الشفاه الترف

فلا تخطيء مظهرى

حين يكثر هولك جمع الرجال .

فهل هناك أروع من هذه الأبيات في التعبير عن التزييف ، وانهييار الحدود ، وضياح القيم . انه زمن الكذابين والمنافقين وتجار الشرف ، والشعالب التي لبست ثياب الواعظين ، والأناقين الذين اعتلوا قمة السلم الاجتماعي ، وهو زمن المتاجرين بالأعراض والمبادئ ، الأكليين على كل الموائد ، المغترفين من بحور الزور والبهتان . ان ما أحسه هذا الشاعر هو ما أحس به أنا ، وبالتأكيد انت أيضا أيها القارئ ، ولكن الشاعر يفضلنا في أنه عرف كيف يعبر عنه خير تعبير ، ويضعه في شكل يعادله في دفته الشعورية ومضمونه اللثّر الناضج . وميزة الشعر الجيد هو أنك حين تعثر عليه تبدو وكأنك عثرت على كنز ، فتمضي تردده بدون ملل

وتتفعل منعه وكأنه شيء صادر من أعماقك أنت لا من أعماق صاحبه - أما
الشعر الرديء فإنه لا يكاد يبلغ سمعك حتى وإن أجهت نفسك كل
الإجهاد وقسوت عليها كل القسوة جريا وراء سراب يظنه الظمآن ماء
حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ومن الشعراء المجيدين أيضا شاعر من نجع حبادى اسمه « عزت
الطيرى » قرأت له بعض قصائده المنشورة في مجلتي « ابداع » و « الهلال »
وهي تصائد تنم عن شاعر واعد ، ذى صوت متميز بين كل شعراء هذا
الجيل . انه مالك تماما لناصية اللغة ، عارف بما يقول ، لديه وعى فريد
باصول التجربة الشعرية المرتبطة بعصرها ، المتصلة بترائنها وبالتراث
الانسانى في أجمل ابداعاته . يقول هذا الشاعر في قصيدة « للوقوف
في انتظار الحلم » المنشورة بمجلة « ابداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

واقف في الطريق

كصبى شريد ...

واقف ...

ليس لى صاحب او حبيب

وبعيني حزن السماء التي حجبت بحرما

غيمة من صديد

- أنت عاتقت شمسا ففرت

وراحت تعانق كونا جديد

وانظر في بنية هذه الكلمات وانساقها وتعبيرها خير تعبير عما يضطرم
في باطن الشاعر من انفعالات ، وتأمل هذا الواقف وحده كصبى شريد وحزن
السماء ياد في عينيه ، والسماء نفسها غاب عنها بحرما ، لكن هذا البدر
محجوب بشيء تافه حقير : انه غيمة من صديد . انها ليست تلك الغيمة
العادية التي اعرفها أنا وأنت ، وانما هي شيء فريد لا يدركه الا شاعر بها
يملك من حس مرهف ووجدان مضطرم . ويجيد الشاعر التعبير بالصورة .
يقول في هذه القصيدة نفسها :

أنت أجهت هذا الطريق

أنت أجهت هذا الشجن

هن تكون ؟

الربيع ... الخريف

الرحيل ... الوصول

المطار ... الوطن

ابن من ؟

ابن هذا الزمن !!

وتأمل معى هذه الصورة الجميلة « ادمان الطريق ، وادمان الشجن »
وتلك الهوية المفقودة التى لا يذكرها صراحة فيفقد الشعر جماله وطاقته
وانما يوحى بها بكلمات الربيع والخريف والرحيل والوصول والمطار والوطن
وهى دلالات كائنة فى ذهن انسان السبعينيات المصرى الذى اضطر ان
يفار أهله ووطنه بحثا عن لقمة العيش فى كل مكان .

وفى مجلة « الهلال » عدد يناير ١٩٨٥ نشرت للشاعر عزت الطيرى
قصيدة تحت عنوان « تشكيل » مكونة من مقطعين : المقطع الاول عرض
لقتضية والمقطع الثانى تفصيل لها . يقول فى المقطع الأول

حطب .. حطب

زغب .. زغب

غضب .. غضب

ذهب .. ذهب

ثم يبدأ المقطع الثانى فى تفصيل كل مسألة من هذه المسائل الأربع
على النحو التالى :

حطب .. حطب

الشمس أحرقت الأوراق الجميلة

فى تكايب العنب

زغب .. زغب

الريح تنتزع الجناح

فما تبقى فى الجناح سوى الزغب

غضب .. غضب

تبت يداه ابو لهب
قد اقلل الأبواب والشباك
ارخى كل استار القصب
من اين يأتى الشعر ان لم تخرجى
وتعترجى
للشارع المزدان بالألوان
والضوء النيونى الجميل
امام تجار الذهب
ذهب .. ذهب
من اين آتى بالذهب
والنار تلتهم الحطب
والريح تشرع الزمب
وابسوك يا ويسلى
ابوك ابو لهب

الم اقل لك ان هذا الشاعر لديه وعى كامل بما يقول . وتأمل معى
هذه الأبيات الجميلة ، هل تجد فيها كلمة زائدة ؟ او كلمة فى غير
موضعها ؟ وهل تستطيع أن تنتزع منها بيتا أو تضعه فى غير مكانه ؟ وهل
تجد فيها ثرثرة أو طرطشة عاطفية فارغة أو نمطا مكررا ؟ ان هذا للشاعر
نسيج وحده بحق . لقد استطاع أن يستوعب كل التجارب الشعرية
السابقة عليه ويخرج منها بنتاج جديد لا ينسب الا اليه . وهذا ما يميزه
عن كثيرين ممن يكتبون الشعر حاليا ولا تجد عندهم الا كلاما مكررا
يو انك لم تقراه له لقراته لغيره . واذا قرأت قصيدة « تشكيل » فانك لن
تجد فيها تشكيلا لغويا وانما تجد فيها تشكيلا شعريا بكل معنى
الكلمة . انها قصيدة توضع فى افضل موضع من مكانها وزمانها وتمثل
تطورنا الشعرى خير تمثيل .

ومن هؤلاء الشعراء المجيدين ايضا شاعر يقال انه يعمل فى جدة
بالمملكة العربية السعودية منذ عام ١٩٧٨ حتى الان ، هو الشاعر « محمد
صالح » الذى ولد فى قرية منية شختنا عياش بمحافظة الغربية عام ١٩٤٢ ،
وتخرج فى كلية الآداب - جامعة عين شمس ، قسم الفلسفة ، ثم عمل فى

قطاع المضارب والمطاحن والمخابز بعد خرجه .
وقد صدر له ديوان تحت عنوان « الوطن (١) الجبر » نقرأ فيه من قصيدة
« الجبر يعرف » قوله :

افتتاحية هذا اللحن مرة

مرة كالحب ،

كالريح الذى اجتاحت يقينى

وشمئنى فى ذراع النيل - يوما - شجرة

واصطفت من رملة الشاطئ طينى

ثم زفنتى عصا ..

منتصرة

زمن السحر ،

وردت (حاسدينى)

كما نقرأ قوله :

« انت رغم الكد ،

والصد ،

واوجاع البحن

رغبت نفسى قضاك المر ،

والثوب الخشن

وارتضك العين ،

والقلب ..

وما ترفى .. وطن !!

ورغم ما بهذه الأبيات من خطأ لغوى فى قوله « رغبت نفسى قضاك
المر ، (حيث أن رغب لا تتمدى الا بحرف جر فيقال رغبت فى كذا ، ورغبت
عن كذا) الا انها رائعة ومدهشة ، وتنطوى على شعور متدفق وروح ثائرة
مضطربة . يقول عنها الاستاذ عبد الحكيم قاسم : « انها جمل اخبارية
مباشرة شديدة البساطة ، لكنها مع ذلك قادرة على تحريك الخيال سعيًا
وراء مرآيتها . وهى قادرة على انعام الروح بدفء حياة نابضة وخلق الرؤية

التي ينعم العقل (٢) بتأملها » . ويقول هذا الشاعر في أبيات أخرى من الديوان :

يا وطن

يا حقولا نواجهيد

وجيلا من ومن

وهي أبيات تجمع كل ما عرف عن الشعر الجيد من رقة وانسجام وشحنة عاطفية دافقة ، وقدرة على تخطي حدود الزمان والمكان . انها أبيات ينفعل بها قارئ هذا العصر والعصر الذي يليه ، كما ينفعل بها قارئ هذا الوطن وقراء الأوطان الأخرى . انها صورة جميلة تجمع كل العناصر الرائعة للشكل والمضمون . ولذلك تتغلغل في وجدان المرء بدون استئذان .

هذه بعض نماذج الشعر الجيد لشعراء السبعينيات ، وبالطبع فانا لم نقم بعملية استقصاء كاملة لكل ما هو موجود في الساحة من شعر جيد ، ولكن هدفنا هو أن ننبه فقط إلى أن الشعر الجيد موجود لكنه مطهور تحت أكوام من التراب صنعتها كثرة ما يقدم للناس من شعر رديء ، مما يعطي انطباعا عاما بأن الشعر الحالي كله رديء . ومما زاد من احساسنا بالرداءة هو أن بعض صحفنا ومجلاتنا تنشر جيد الشعر ورديئه دون تمييز . وعادة ما يكون الرديء عالي الصراخ ، ويغطي المساحة الكبرى من المنشور ، ومن ثم يؤدي إلى حدوث صدمة عند القارئ ويؤثر في إصدار أحكام سريعة ومتعجلة .

سلبيات هذا الجيل

هناك . إذن . سلبيات . وهي كثيرة جدا . وفترض نفسها على الساحة الأدبية تحت ستار « الحداثة » ، و « الحداثة » منها براء . وأولى هذه السلبيات هي كثرة ما ينشر على الناس من شعر رديء . وسوف نبرهن على ذلك بتصفح آخر عديدين من مجلة « إبداع » مما عدد مارس ١٩٨٥ وعدد أبريل ١٩٨٥ . ففي عدد أبريل نجد اثنين وثلاثين قصيدة لشعراء الغالبية العظمى منهم من الأسماء الجديدة . أبناء هذا الجيل : ولا نقول ان هذه القصائد شر كلها . ففيها بالفعل بعض القصائد الجيدة مثل قصيدة « أمينة .. تفتش في أمومتها » لأحمد الحوتي . وقصيدة « كونشرو الحزن » لأسر إبراهيم وهذان . وقصيدة « هكذا

تكلم المتنبي « لأحمد عنتر مصطفى . ولكن هذه القصائد الجيدة لا يتعدى عددها أصابع اليد الواحدة ، أما باقى القصائد فتحمل أمراض الشعر الحديث كلها ، وكل قصيدة منها تمثل « عينة » أو أكثر من هذه الأمراض مثل الغموض الكاذب ، والثورية الفارغة المضمون ، والسطحية ، والعجز عن فهم روح التراث وظلّو القصيدة من الروح الانسانية ، والنمطية المتكررة ، والانعزالية وغير ذلك من عيوب كثيرة .

ولن نستطيع فى هذا المقال أن نلم بكل هذه القصائد ، ومن ثم فإننا سوف نكتفى ببعض منها يمثلها خير تمثيل ويدل عليها أبلغ دلالة .

من هذه القصائد الرديئة قصيدة **لعبد النعم رمضان** عنوانها « قصائد » والجزء الأول منها تحت عنوان « خصام » يقول :

آخيت نجمة

ووردة

وشارعا

وبعض حاجيات

آخيت ريحا تكنس البيت

وريجا تدهس الأعضاء

آخيت قبضتى

وعنقى

وبهجة تنوى على الجدران

بهجة تعف عن جسمى

وورقا يكاد

ورقا تنام عند طرفه السماء

لكننى انكشفت

حينما آخيت داخلى

ورغم ما بهذا الشعر من مظهر براق ، قد يخدع ناقدنا من أولئك الذين يحملون أفكارا جاهزة يبيعونها فى سوق النخاسة ، إلا أنه ينحل عن لا شئ أمام القاريء العادى . فهاذا يريد الشاعر أن يقول لنا فيها

سبق ن أبياته ؟ انه يريد ان يقول « انه آخى كل شئ فلم ينكشف ، ولكنه انكشف حينما آخى داخله ، .. يا سلام !! ومن علامات الشعر الردىء أنك يمكن أن تضع كلمة مكان أخرى ، وأن تغير ترتيب الكلام ولا تحس أن القميصة : أصابها شئ . كما يستطيع أى انسان أن يقول مثل هذا الكلام دون تعب أو بذل أى قدر من الجهد . وأنا مثلا لست بشاعر ولكنى أستطيع أن أقول لكم : « أخت بطة ، وزهرة ، وحارة ، وبعض مشتريات ، أخت ناراً تكنس البيت ، وناراً تدهس الانسان ، أخت ركبتى وشعرى ، وعفة تمضى على الحيطان ، عفة تعف عن بطتى ، وقلمها يكاد ، قلمها تنوء عند طرفه النجوم : لكننى انكشفت . حينما أخت معدتى » .

وانظر معى أيها القارئ الى التفجير الجديد فى اللغة الذى أحدثه شاعرنا الجديد ، واقرا هذا البيت : « وورقا يكاد » وكيف أصبحت « كاد » تأخذ وضعاً جديداً فى اللغة على يد هذا العبقري الجديد الذى سوف يحطم كل ما بقى من ذكرى لكسمائى وسيبويه وابن جنى والزمخشري . انها اذن تلك الثورة العملاقة التى يلوح لنا بها هؤلاء العمالقة الجدد !! .

وامثال هذا الشويعر الجديد ينزلقون سزالق شديدة . وتهوى بهم « عنجهيتهم » الكاذبة فى مهاو سحيقة . واقرا معى هذه الأبيات من مقطع « فرح » ..

سمعت صرخة

عرفت أن الله كان ها هنا

واننى بانفه

انحل كالغمام

اننى بانفه اسرق بعض الريش

القف الحب الذى يندس

والحب الذى ينسام

اننى بانفه

اداول الكلام

وفى مقطع آخر يقول :

ادركت ان الله

ليس واقفا بقربه احد

ومن العجيب أن مجلة « ابداع » تقول ، في تقديم عدد ابريل ١٩٨٥ ، عن هذا الشويعر وأمثاله : « أن شعراء من آخر الموجات مثل **عبد النعم رمضان ومحمد آدم وغير عبد العزيز ، وغيرهم ، يبدو من قصائدهم -** هنا ومن قبل أيضا - أنهم يحصلون على استقلال تعبيري وبنائي متميز ، يشير بوضوح الى أن ما اصطلح على تسميته بـ **« الحساسية الجديدة ،** توشك أن تستقر وأن تتبلور ملامحها ، مستقلة عن روادها ، ومستقلة أيضا عما يليها ، ومتجهة الى - ونابعة من - جانب حقيقى من البنية الشعرية للواقع الجماعى القائم ، خارج الشعر ، والذي يتحول معه الشعر بهذا الاستقلال ذاته الى جزء حى من تلك البنية الشعرية الواقعية ومتفاعل معها » .

وهذا الكلام الذى تبتدعه « ابداع » يذكرنى بصكوك الففران فى العصر الوسيط . وبالطبع عندما تمنح هذه الصكوك لهذا الشويعر وأمثاله وتقول لهم انهم أصبحوا رواد « الحساسية الجديدة » ، فلا شك أن أول ما يتجهون اليه هو أن يرغبوا سيف دون كيخوته ورمحه الصدى ، ويمتطون حصانه الهزيل وينقضون على أول « طاحونة هواء » يقابلونها فى الطريق . ولن تسلم من ثرعاتهم أى قيمة شامخة فى تاريخنا وحضارتنا وثقافتنا . ان هذا الرائد الجديد قد نزل عليه وحى جديد يقول له « ان **الله ليس واقفا بقربه أحد ، و « ان الله كان ها هنا وأنه بافنه يسرق بعض الريش » .** وسوف يدعى هؤلاء العباقرة الجدد أننا لم نفهم هذه الاستعارات أو الكليات أو الصور الجديدة ، وأننا لا نفهم أيضا هذه الحساسية الجديدة . ومشكلة هؤلاء أن الأمور اختلطت فى أذهانهم حتى أصبحوا لا يفرقون بين جيد وردى ، أو بين معنى سام ومعنى متهاف ، أو بين صورة جيدة وصورة ملفقة . لقد سبق للراحل العظيم **أمل دنقل** (وهو ابرز شعراء الموجة التالية لجيل الرواد) أن تناول موضوعا تراثيا يتصل بالشيطان . وكنا نعلم أن الشيطان يمثل فى وعى كل منا رمز الشر والخطيئة الكبرى . ولكن الشاعر أمل دنقل بحسه المرهف وتبرده على الأوضاع المعاصرة له التى حولت الناس جميعهم الى « امعات » ، وجد فى الشيطان جانبا ايجابيا هو انه استطاع أن يقول « لا » فى وجه كل من قالوا نعم . واقروا معى هذه الأبيات التى جاءت فى قمة الروعة شكلا ومضمونا ، ولم تكن تعبيرا فجأ عن شعور سطحي تافه كما يفعل روادنا الجدد . يقول **أمل دنقل** :

الجد للشيطان معبود الرياح
قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »
من علم الانسان تمزيق العدم
من قال « لا » فلم يمت
وظل روحا ابدية النعم ..

انها روح التمرد ، وروح الثورة على الأوضاع البالية وامتهان
كرامة الانسان . وهى ليست ثورة ضد « الله » ، وانما ضد هؤلاء الذين
انتهكوا حرمة الانسان في مصر ، وأوقعوا به الهزائم ، وأسقطوه في هوة
الضياح . انها ثورة ضد انصاف الآلهة ، وما الشيطان الا معادل موضوعي
للتعبير عن هذا التمرد المشتعل في أعماق الشاعر .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انتشار السطحية والضحالة والاسفاف
في قصائد الكثيرين منهم ، ولعل شكل الشعر الحديث هو الذى أغرى
الكثيرين من أدعياء الشعر بولوج مساهمه متخفين تحت ستار من الغموض
الكاذب وقصيدة عبد المنعم رمضان التى اشرنا اليها تمثل هذه السطحية
والضحالة خير تمثيل . ولكننا نضيف اليها امثلة أخرى من مجلة « ابداع »
عدد مارس ١٩٨٥ . يبدأ الشاعر فوزى خضر قصيدته « قسماي ..
جوادان يموتان » بقوله :

مشلول .. تركض عيناي بلا جدوى
أرسم في قسماي خرائط مجهولة
أنزف أحلامي حلما حلما
السيارة ما كانت تجرى ،
لكن كانت تجرى - من حولي - ابنية الشارع
ومحلات .. أفسوا .. ناس

وتأمل معى هذه الحساسية الجديدة « السيارة ما كانت تجرى » .
وتأمل الغموض الذى يلف هذه الأبيات ، هل يسفر عن شيء ذى قيمة ؟
وأترك هذا الغناء جانبا وأقرأ معى قول شاعرنا القديم :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالركبان من هو مسح

وشدحت على هيب المطايا رحالتنا

ولم يعرف الفادى الذى هو رائح

أخفنا باطراف الاحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطى الأباطح

ولا اظن انى فى حاجة لأن أعثق على هذا الشعر انخاند . ولكنى أدنت
على مناط الاستشهاد وهو قوله « وسالت بأعناق المطى الأباطح » فقارنه
ان شئت بقول صاحبنا ذى الحساسية الجديدة « السيارة ما كانت
تجرى » ولعلها كانت تطير أو تنط أو تقفز . اما الذى كان يجرى فهو
أبنية الشارع ، ولعل السيارة تحولت بقدرة قادر الى قطار ، لأن ماحدث
لسيارة شاعرنا الجديد هو ما يحدث أحيانا عندما نركب القطار ، أرايم
أبلغ من هذه الضحالة والاسفاف ان صح هذا التعبير ؟ . واذا مضينا
مع قصيدة فوزى خضر وهذا الشعر الغامض غموضا كاذبا أو واهما —
كما أراه — سنجدته يقول :

« من أى طريق آتيك ؟ وهذى الطرقات جميعا لا تمنح انفسها الا
الأقدام المشدودة .. وانا قدامى جوادان يمتان .. يظلان يمتان ..
أفوت الى حلقى أنكوم فى ركن ضلوعى ، أرشف ماء الليل الأسود ، أخفى
عينى عن النجمات المبتسمات ، أشد ثيابى حولى ، جسدى يعرفنى ،
أعرفه ، يرجمنى بالبلدان البتورة ، أرجمه بحجارة صمتى حتى ينزف —
عضو عضوا — كتبنا : تشهد انى مازلت » .

ولعلك . ايها القارئ . قد وقفت معى عند هذه الصور الملفقة التى
لا تصدر عن وجدان شاعر أو ذهن شاعر ، وانما تأخذ طريقها للنشر فى
زمن انعدمت فيه الحدود والفواصل ، ولعلك ايضا توقفت كثيرا عند قوله:
« أفوت الى حلقى » . ولا ندرى كيف يفوت الى حلقه ؟ اللهم الا ان كان
هذا من باب هذا التفجير الجديد للغة ، وقوله « يرجمنى بالبلدان البتورة »
وقوله « كتبنا : تشهد انى مازلت » . والذى نعرنه من أساسيات النمو
العربى هو أن « مازال » من أخوات « كان » وانها تحتاج الى اسم وخبر
حتى تتم الجملة ، ولكن الشاعر الجديد جاء باسمها فقط وهو « تاءالفاعل »
وترك الخبر ينتزه فى فناء التفجير الجديد للغة . ثم اقرا معى أيضا هذه
الصورة الجديدة : « تجرى أنداء نساء ، تجرى أقدام ، وقوله :

اسمع اصداى ..

وجرائد تدعوني .. وجرائد تنهرني

ورغيف أقطعه نصفين : فيقطعني نصفين

نصفا في النيل يرويني

والنصف الآخر يدھس في حافلة

تتقلني من صمت لساني ..

حتى صمت القلب

ويبدو أن كلمة « يدمس » أصبحت تدخل في قاموس معظم أفراد هذا الجيل الجديد من الشعراء ، فقد وجدناها من قبل عند عبد المنعم رمضان ، ونجدها الآن عند فوزي خضر ، كما نجدها عند غيرهما ، وغداً ، إن شاء الله ، سوف تقابلنا كلمات من نوع « يغم » و « يكسر » بتشديد السين ، ثم أنظر إلى هذا الرغيف السكين الذي يقطعه الشاعر نصفين فيقطعه الرغيف نصفين . ولا ندري من منهما أصبح « حاوياً » : الشاعر أم الرغيف ؟

ومن العجب العجائب أن هذا الشاعر وأمثاله يتهمون الشعراء الرواد الكبار من أمثال البياتي والسياب وحجازي بالنجومية والتشبث بمقاعدهم، وكتهم أصبحوا من حكام العالم الثالث . يقول فوزي خضر في مناقشته لكتاب جبراد فاضل « قضايا الشعر الحديث » : « إن ردنا على اتهامات الجميع هو إبداعنا الشعري . ولا اعتقد أن كلمات الدفاع هي السلاح . ولكن السلاح الحقيقي هو شعرنا الذي نثبت به أن الإبداع لم يزل يقدم فيض عطائه ليكون هو ما نضيفه لحركة الشعر العربي . بالرغم من افتراءات المتعلقين بأذيال النقد . وبالرغم من محاولة بعض الشعراء السافلين التشبث بمقاعدهم التي تهوى بهم بعد أن افلسوا ، فتوجهوا للقادمين بعدهم يزجون إليهم الاتهامات ، » (١) . ويقول شاعر آخر (د. هادي فزادي) في مناقشته لهذا الكتاب : « وعلى هذا ، فإنا لا نعير اهتماماً لكتاب يحمل عنواناً لا يحققه . ولا نعير اهتماماً لشعراء رواد تحولوا إلى نجوم ، وتوقفوا عند هذه النجومية ، ونسوا قضاياهم التي صنعتم ، ثم يتحدثون عن الشعر وعن القراءة ، بل ويسبحون لأنفسهم بتقييم حركة الشعر الآن وهم جزء منها ، إذ كانوا وما زالوا يكتبون ، ولا أتول انهم مسئولون عنها فلا وصاية في مملكة الإبداع » (٢) .

أريت كيف يتناول هؤلاء المتشاعرون على القيم الشامخة ؟ .
وفنب شعرائنا الرواد الكبار عند هؤلاء هو انهم ، في اللغاءات التي تمت

معهم ونشرت بكتاب جهاد فاضل المذكور ، كانوا صادقين في تشخيص الأزمة والتنبه الى ما نحن صائرين اليه من تحطيم للثقافتنا وتراثنا وثقافتنا . يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي : « واننى أتساءل ما الذى حققته هؤلاء على صعيد الأشكال الشعرية ، خاصة الشعراء الذين جاؤا بعد جيل الرواد . لقد غرق معظمهم في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية من آداب الأمم الأخرى ، واستعاروا لغتها وأزياءها وبيئاتها وبنيتها ، بل يبدو لي أحيانا أن الغموض الناتج عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية أصبح ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال جديدة . كما أتساءل من جديد : من هو الذى يستطيع إيجاد أشكال شعرية جديدة . هل هو الشاعر المبتدئ الذى لا يحسن حتى استخدام لغته التى يكتب بها ؟ قلت منذ البداية ان إيجاد أشكال شعرية جديدة هو نتيجة من نتائج ثورة المضمون ، ولا يمكن أن تتأتى مثل هذه المحاولات الا لشاعر مبدع أصيل وليس لكل من هب ودب » (٦) .

ورأى الرواد الآخرون ما رآه البياتي ايضا ، ولذلك يقول جهاد فاضل في مقدمة كتابه المذكور : « لقد مات صلاح عبد الصبور وهو يشعر بالاثم لأنه قد يكون مهد لهذا النوع من الشعر . ومات خليل حاوى ، أحد رواد الشعر الحديث ، وفي نفسه شيء من « الحداثة » . وأعلن محمود درويش في العدد السادس من مجلة « الكرمل » أن هذا الذى يسمونه شعرا حديثا ليس شعرا » الى حد يجعل واحدا مثلى متورطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر وأكثر من ذلك يمقتة ، يزدريه ، ولا يفهمه » . وقال جبرا إبراهيم جبرا ان القصيدة الحديثة فقدت الموضع الذى كان لها وانسحب القارئ من ساحتها . حتى يوسف الخال الذى احتضن في مجلة « شعر » كل عصيان على الشعر العربى ومقوماته ، باسم حرية الشعر والشاعر ، أعلن تبرؤه من هذا الشعر بلغته المحكية وفي ذات الصفحة التى تروج لهذه الأنماط اللاشعرية » (٧) .

ومن سلبيات هذا الجيل أيضا أن كثيرين منهم يجتمعون بين قصور الموهبة وضحالة الثقافة ، ولذلك تأتى قصائدهم فارغة تماما ، مهما حاولوا أن يغلّفوها بستار من الغموض ، كما ذكرنا من قبل . يقول الشاعر فتحي مرعفى في قصيدة « أغنية عربية .. تنويعات على روى القاف » وهى منشورة في مجلة « إبداع » عدد مارس ١٩٨٥ :

ينو الموت

وانت تقوم على حرف

تمسك قلبك ان يثائر

او يذهب عقلك
فيصبح الصبية خلفك
يعدون ورايك في الأسواق

فصورة الانسان الذى يذهب عقله ، فيصبح الصبية ، ويعدون وراءه في الأسواق صورة فجة تدل على ضحالة في الثقافة ، وابن هذا اللعب الصبياني الضحل من توظيف شعرائنا الرواد للأسطورة والتراث في شعرهم ؟ وكيف نقارن هذا التوظيف الساذج لأحداث شعبية مبتذلة بما أبدعه السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي وأمل دنقل ؟ واقمرا معنى قول السياب وهو يوظف الأسطورة في شعره ويمزجها بما هو عادى وشائع في حياة الناس :

تموز يموت على الأفق
وتغور دماء مع الشفق
في الليل المعتم والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وكان الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خواء
الليل طريق مسدود

وهذا شاعر آخر اسمه محمد أبو دومة (ولا أدري هل هو من شعراء الموجة الأخيرة أم ينسب للجيل السابق عليهم) له قصيدة منشورة في « ابداع » عدد أبريل ١٩٨٥ تحت عنوان « من وريقات زمن أبى نذر الغفارى حوارية السيف والعنق » نقرأ فيها :

لا .. يا
لا .. وبحق طراوة منكك .. ،
فالا .. ليتك حين أمرت أضفت الى
قائمة سخائك ،
.... او بالعشق !! ،
لكت قبلت .. ،

فكره .. ما اكروه ،

حكما امارون

بمصرف ونسوه

ورعايا مأمورين به عن وجل ،

او عن حذر قبلوه

ويبدو ان الموجة الجديدة التى يدعو اليها نقادنا الجدد فى مجلة « ابداع » تريد ان تستبدل الكلمات بالثقل حتى يأتى وقت تصبح العرب فيه أمة تتحدث بالثقل ، ومثلما جاء فى الكتب المقدسة « فى البدء كان الكلمة » سيقول هؤلاء عما قريب « فى البدء كانت الثقطة » . ويبدو ان الشاعر محمد ابو دومة هو خير من يفهم روح هذا الاتجاه الجديد فهو يقول لنا :

— لا .. يا ، لا .. وبحق طراوة منكك

وهذه الطراوة وهذا المتكا هو الحساسية الجديدة فى القصيدة العربية ، ثم ان هذا الشاعر « يكره .. ما يكره حكما أمارون » . ولا ندرى على أى وجه نحوى جاءت الصفة « أمارون » ؟ ، ولكن صنة اخرى مشابهة هى « مأمورين » فى قوله « رعايا مأمورين » ينصلح حالها ولا ندرى على أى وجه نحوى جاءت الصفة « أمارون » ؟ ، ولكن صفة من حال الصفة الثانية ؟ .

وتقول مجلة « ابداع » فى تقديم عدد أبريل ١٩٨٥ د فى هذا العدد ، تتجاوز ثلاث أو أربع من موجات — أو أجيال — الشعراء المصريين والعرب ، يمثلون دون شك الغالبية العظمى من موجات الشعر العربى الحديث ، منذ بدأت مرحلة حادثته الأخيرة الكبرى فى الأربعينات . لن نجد هنا قصيدة ممثلة لموجة البياتى ونازك والسياب — وهذه هى الموجة التى نفتقدما فى هذا العدد — ولكننا سنجد كامل ايوب ، وحسن النجار ، وناهض الرئيس ، وفاروق شوشه ، ونصار عبد الله ، ومحمد ابو دومة ، وخالد على مصطفى ، واحمد عنتر مصطفى .. وتتوالى الموجات الى عبد القم رمضان ، ومحمد آدم وعبد العزيز .

الم أقل لكم ان النقد هو المسئول الأول عما نحن فيه من سخافات ؟
والحق ان النقد الذى انتشر خلال عقد السبعينيات لم يكن يقل غرابة عن

هذا الكلام الذى نقراه للشعراء . لقد ركبت مجموعة من اساتذة الجامعات فى العالم العربى رأس موجة أوربية شكلية خادمة ، وحاولت أن توحى للناس بأن هذه هى آخر « مودة » للنقد فى أوربا . ثم جدوا فى نقل مصطلحات وتقنيات هذه « المودة » الاوربية ، وتنظيراتها ، وأرادوا أن يطبقوها على أدبنا العربى منذ العصر الجاهلى حتى الآن . ولأن البنائية حركة شكلية بحتة (وقد شهد تاريخنا اتجاهات أكثر منها اغراقا فى الشكلية) فقد عجزت عن تقييم الاعمال الادبية والتمييز بين النجيد منها والردىء . ولهذا فسد الذوق ، وأصبح كل كاتب أو شاعر أو متشاعر يدعى أنه يكتب على هذا النمط أو ذاك . ويضرب لنا الدكتور محمود انبىعى فى مقال له بجلة « ابداع » عدد مايو ١٩٨٤ تحت عنوان « مشكلات الحداثة » يضرب لنا مثلا لهذا النقد الجديد ، الذى يقول صاحبه : « هكذا تؤسس القصيدة اناساتها ، نكتها تتعامل معها بحبوية عميقة فلا تسمح للانسان بالتجهد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة مدخله التنوع ، ومداخله بين الانساق . بيد أنها ، رغم ذلك ، تظل قاصرة على بلورة الانساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضيء كل طرف منها الطرف ابراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله » .

وهذا كلام ، بالاضافة الى أنه غير ذى معنى وغير مفهوم ، يشبه « الاكيشيه » ، ويمكن أن يكتب عن أى قصيدة حتى ولو كانت لا تمت للشعر بصلة ، أو كانت فى قمة التجويد والاصالة . ومشكلة امثال هذا الناقد (أقصد صاحب الفقرة المذكورة) أنهم لا يفهمون النقد بمعناه الصحيح أو أنهم لا يملكون موهبة الناقد ولا ثقافته ولكثهم يتطلعون للشهرة والمجد (ولعل هذا هو أسوأ ما منيت به الثقافة العربية فى عقد السبعينيات) ، وإذا عدنا الى الجيل السابق عليهم (جيل محمد مندور وغنىمى هلال) وهو اعظم الاجيال ابداعا فى مجال النقد الادبى ، نجد الدكتور محمد مندور يقول : « النقد الادبى فى اتق معانيه هو فن دراسة الاساليب وتمييزها ، وذلك على أن نفهم لفظة « الاسلوب » بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الاداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحنى الكاتب العام ، وطريقته فى التاليف والتعبير والتفكير والاحساس على السواء ، بحيث اذا قلنا أن لكل كاتب اسلوبه يكون معنى الاسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها(٨) » .

وهكذا نرى أن النقد ، خلال عقد السبعينيات ، قد ساهم بحور كبير فى افساد الذوق ، وانصراف الناس عن الادب والثقافة بعامة ، واكتفائهم

بثقافة المسلسلات التلفزيونية الهابطة ، التى ربما نتحول معها الى شعوب من البلهاء . وسوف تثبت الايام أيضا كيف برع هؤلاء النقاد فى فن « الانتحال » و « التلفيق » ، وكيف سطوا على افكار الغير بدون وازع من ضمير أو خلق . ويبدو أن فترة السبعينيات كان فترة « انفلتات » فى كل شيء ، بعد أن أصبحت « الفهلوة » و « الشطارة » هما المعيار الاسمى للصعود : ومثلها كان « المليونيرات » الجدد يبيعون الفراخ الفاسدة والبيض الفاسد والدواء الفاسد ، كان المثقفون الجدد يبيعون الافكار الفاسدة ويحطون كل ما هو أصيل وعلاقى فى حضارتنا وثقافتنا .

نعود الى سلبيات الجيل الجديد من الشعراء فنقول ان من بين هذه السلبيات عدم فهم الكثيرين منهم لمسألة القموض ، مما جعل كتاباتهم مغلقة بغلاف من الالغاز والتعمية لا طائل من ورائه ، ولا ينم عن أى قدر ، ولو ضئيل ، من فن أو عبقرية . وقا ساهم النقد أيضا بدور كبير فى ذلك ، لانه اذا جاء ادخل فى الالغاز من القصيدة نفسها فانه لا يؤدى الا الى واد كل ما بقى من موهبة ان كان ثمة موهبة .

وغموض إنقصيدة الحديثة فى الشعر الاوروبى يقسوم على فلسفة متينة الاركان قوية البنیان ، استبدلت العاطفة بالذهن ، وتخلت عن المشاعر المفجأة . واستعاضت عن الصور التقليدية المباشرة بالصور الایحائية الرمزية . ولذلك فان القصيدة بالرغم من غموضها توحى بالكثير والكثير ، فضلا عن أنها بنية حية مترابطة لا يمكن أن ترفع منها كلمة أو تضع مكانها كلمة أخرى أو تغير من مواقع الجمل . ولنضرب لذلك مثلا بقصيدة « انسجام المساء » من ديوان « أزهار اللشر » للشاعر الفرنسى بولجير . تقول القصيدة :

ها قد اتى الزمن الذى تتبخر فيه كل زهرة

من الساق المهترئة مثل موقد البخور ،

والنغمات والعمور تجعل من المساء مسبحة ،

يا لها من رقصة خزيئة تتأرجح فى ايقاع !

كل زهرة تتبخر مثل موقد البخور ،

والكمان يبدو مثل قلب جريح ،

يا لها من رقصة خزيئة تتأرجح فى ايقاع !

والسما خزيئة وجبيلة مثل مذبح كنيسة معزول .

الكان يبحو مثل قلب جريج ،

أهو قلب حنون بأله اليومى ! ، ،

والسماء حزينة وجبيلة مثل منبح كنيسة معزول

وقد انغمست الشمس فى دماها المتخثر .

أهو قلب حنون بأله اليومى

يجتر وجه الماضى المشتعل !

وقد انغمست الشمس بالفعل فى دمه المتخثر

استطع فى نفسى نكراك وكأنها فى صندوق رفات القديسين !

أرأيت كيف يأتى الغموض هنا عميقا فى مضمونه ، قويا فى شكله
وكيف تنبئ القصيدة محملة بكل عناصر الحداثة الحقّة . فما هى هذه
العناصر ؟

ولكى تحمل عناصر الحداثة لابد وأن تخلو من العناصر المنافية لها .
ولذلك نجدها خالية مما يلى :

أولا - لا يوجد عرض مباشر لعواطف الشاعر . وما نستقبله بن
أحاسيسه يأتى إلنا بشكل غير مباشر عن طريق الصور .

ثانيا - ليس شئ متعال ، وذلك لان الذكرى المتارة من خلال
البحر تقم داخل الحدود الفيزيائية للعطر نفسه . ولا يوجد نوع من التوازي
بين الحالة الفيزيائية وبين الرؤية الواقعية أو اللاحائية ، وإنما نجد الشمس
غارقة فى دماها وكأنها مشروع لفرق قلب الشاعر فى لجته الخاصة .

فالعناصر الحديثة اذن هى : ليس هناك تعبير مباشر عن العاطفة
بواسطة صفات كمية ووصفية ، وليس ثم تمثيل للعاطفة من خلال تشخيصات
مجازية خاصة . وإنما يتم الاتصال بين الشاعر والقارئ من خلال صورة
أو مجموعة من الصور التى تحمل قيمة ذاتية وموضوعية فى آن واحد . وبهذا
فبها أن وجوده الموضوعى وجود احدى فان معناه الذاتى متعدد الابعاد .
ومن ثم فانه يوحى بأكثر مما يعين فبها يتعلق بموتد البخور ومذبح الكنيسة
ووعاء القرىبان والكان والدم . أى أن الشعر يصل عن طريق الصورة :
وهكذا ، فكما أن النهر يترك فضلاته فى البحيرة ويخرج منها بمظهر جديد .
فكذلك المفهوم الدافع يمر بمستنقع الاستعارة ثم يخرج منها بشكل جديد .
فالثنائية التعبيرية كاملة ، اذن ، بين اذكرى التى تعمل فى نفس الشاعر

وبين روائع ونغمات الكون التى تنهض مثل البخور فى احد المعابد . والكمكان المرتعش يمثل همزة وصل بين الشاعر بين الطابع المادى للجماد السلبى الذى يأخذ الاحساس من الاثر البشرى . والكمكان يصبح تعبيراً خارجياً عن القلب ، ودالا على كثير من صور الكمائنات التى استخدمها شعراء الرمزية من غرلين الى الشعراء الآخرين . فضلا عن صور أخرى لادوات موسيقية مستخدمة على نفس النمط الرمزى . ان حالة الانسان الداخلية وحزنه تأتى متطابقة مع صفات خاصة (١) بالطبيعة .

شعراء الغموض الاوربيون . اذن ، لا يرسلون الكلام على عواهنه وانما يقوم تجديدهم على أساس فكرى صلب ، ولذلك كثر عندهم اصدار البيانات « المانيسستو » ، فكل واحد يصدر مانيسستو ينظر به لاتجاهه ويدافع به عن نفسه . فهل يفعل شعراؤنا المعاصرون ذلك ؟ ام انهم يتصورون أن التجديد والريادة أمر سهل يحصل رايته كل من عرف كيف يرص كلمة الى جوار أخرى ؟

وقد انتشر الغموض فى الشعر الاسباني الحديث فى العقد الثالث من القرن الحالى على يد شعراء جيل ١٩٢٧ . حتى عرفوا بأنهم شعراء سرياليون . ولولا ضيق المقام لقمنا بتحليل كثير من شعرهم ورايتنا ما ينطوى عليه من غموض وهل هو غموض بلا معنى مثل شعر شعرائنا الجدد فى مصر ام انه غموض شاعرى يبلغ قمة الجودة والصناعة فى الشعر ؟ . وسوف اكتفى بقصيدة « انشودة الفارس » لفيدريكو حارثيا لوركا ، ابرز هؤلاء الشعراء وأشهرهم على المستوى العالمى .

تقول هذه القصيدة :

قرطبة

بعيدة ووحيدة .

فرس اسود ، وقهر كبير

وزيتون فى جعبتى

وبرغم معرفتى بالطرق

ان اصل ابدا الى قرطبة

عبر السهل ، وعبر الريح

فرس اسود ، قبر احمر

الموت يرنو الى

من ابراج قرطبة .

يا له من طريق جد طويل !

يا له من فرس شجاع !

ويا لى من الموت الذى ينتظرنى

قبل أن اصل الى قرطبة

قرطبة

بعيدة ووحيدة .

وقراءة هذا الشعر فى لغته الاصلية لها مذاق خاص . ولكن الترجمة . على أية حال ، توضح ما فى هذه الابيات من روعة ، وما تشتمل عليه من عناصر حديثة : مثل تراسل الحواس ، والتعبير بالصور الابدائية . والبعد قدر الامكان عن السهولة والمباشرة ، مع عمق المضمون وجودة السبك الفنى . وليت شعرا لنا المحدثين يتوغلون على قراءة قصائد الشعراء العالميين الكبار .

ومن سلبيات هذا الجيل ايضا انهم يمارسون نوعا من الحجر على الشعر : انهم يتصورون ان هناك خطأ صاعدا ينطلق من قاعدة شعراء الخمسينيات ويتطور تطورا سريعا نحو انغموض أو بتعبير أدق نحو « التعبة والانغاز » . ويضئ نحو الشككية الصارخة وتحطيم التوابل الشعرية ركل القيم الموروثة . ونظرا لان ايقاع التطور والتجديد عندهم يفوق كل حد معقول فانهم أصبحوا يعتبرون شعراء الخمسينيات سلفيين . مع أن التجديدات التى استحدثها هؤلاء الرواد الكبار هى التى ستظل تحكم أصول الشعر لفترة طويلة قادمة . أما تجربات هؤلاء الشبان الجدد التى لا نحكمها قاعدا ولا تمسك بها أصول عقلية أو فنية فسوف تمضى ادراج الرياح ولن تثير اهتمام أحد مثلما لا تثير اليوم اهتمامات القراء ولا تلقى منهم الا الاهتئ

والازدراء .

وبتصور هؤلاء ان هذا هو الخط الأوحد للشعر وكل ما عداه تبض الريح ، ولذلك فاننا نجدهم ، مثلا ، يستنكفون أن يكون فى دائرتهم شاعر موهوب مثل فاروق جويده لا لشيء الا لان شعره يحمل نغمة رومانسية شائعة وطابعا وجدانيا أصيلا . ولا ندري ما الذى يمنع قصيدة الشعر الحر أن يكون لها شاعرها الرومانسى مثلما كان للقصيدة العمودية شعراؤها الرومانسيون الذين اثروا الوجدان العربى فى فترة من الفترات باعذب الشعر وأخلصه ؟ وما نحن نرى الشاعر فاروق جويده ، الذى ظهر خلال عقد السبعينيات ، يخلق على القصيدة العربية روحا انسانية امتقدها الناس

خلال تلك الفترة ، ومن ثم لم يكن غريباً أن يمنحه القراء ثقتهم بعد أن سحبوها من هؤلاء المشاعرين الجدد . واقرأ معي هذه الأبيات من القصيدة الأولى في ديوانه « شيء سيبقى بيننا » ، تقول :

لماذا أراك على كل شيء بقايا .. بقايا ؟

إذا جاضى الليل الفاك طيفا ..

وينساب عطرك بين الحنايا

لماذا أراك على كل وجه

فاجرى إليك .. وتبى خطايا

فهذا شعر وجداني ينساب انسياباً ، ويعبر عن أجمل ما في النفس الإنسانية ساع صفائها وتفرداها وامتزاجها بروح الشعر . وتبلغ درجة الانسياب عند الشاعر قمته حتى ليخرج منه الشعر خليلاً (نسبة إلى **الخليل بن أحمد الفراهيدي** ونعني أنه يخرج موزوناً مقفى) دون أن يشعر ، ولذلك تقول الأبيات الأخيرة من القصيدة المذكورة (وكتبها بوزنها العروضي :

لماذا أراك على كل شيء

كأنك في الأرض كل البشر

كأنك درب بغير انتهاء

وأنى خلقت لهذا السفر

إذا كنت أهرب منك .. إليك

فقل لي برك .. أين الممر ؟!

فالقصيد عند غاروق جويده تقدم له نفسها طائعة مختارة . واطن أن هذا الشاعر لو بذل جهداً في صياغة القصيدة ودرس الآداب العالمية والتراث العربي دراسة وافية متأنية لأصبح من أكبر شعراء العربية . ولنقرأ أبياتاً من قصيدته « سلوان .. لا تحزنى » التي نشرت بجريدة « الأهرام » في ١٠ أبريل ١٩٨٥ ، تقول :

الحزن في القلب ، في الأعماق ، في دمناء

ياس طويل فكيف الجرح يندمل

أيامنا لم تزل بالوهم تخدعنا

قبر من الخوف يطوينا ونحتمل

لا تسأليني لماذا الحزن ضيغنا

ولتسألي الحزن هل ضاقت به السبل

انها قصيدة عمودية ، كما ترى ، لكنها نابضة بالشعر ، وبالدفء ، وبالروح الانسانية . محملة بأرق المشاعر وأعذبها وأجلها . ان الشاعر فاروق جويدة يمثل ظاهرة غريذة من بين شعراء السبعينيات ، وهو يحتاج الى أن يدرس في اطار تجربته انذائية . التي تختلف بالطبع عن تجارب أبناء جيله ، لكنها لا تقل أهمية وإبداعاً عما أنتجه بعضهم من ذوى الموهبة والأصالة . وإذا كان الكثيرون من هؤلاء يسخرون من كل من يكتب على غير طريقتهم فلنتركهم وشأنهم فالزمن كليل بالحكم عليهم . والقراء لهم ذوق لا يخطئ أبداً . ويكنى أنهم معزولون لا يسمع بهم أحد ، ولولا أن مجلة « ابداع » قد توغرت على نشر انتاجهم الرديء واعطاهم صكا بالريادة لما كان ثمة حاجة لتحليل قصائدهم المشومة .

ومن سلبيات هذا الجيل أيضا أن الكثيرين منهم عاجزون عن ادراك روح التراث ، وأن قصائدهم تبدو وكأنها نسخة واحدة متكررة ، واعتقادهم بأنهم ولّوا فنانين وعظماء وأنهم أكبر من النقد ، وتطرفهم في التجديد ، وعدم فهمهم لروح التأثير ، وهجومهم على كل من سبقهم ... الخ . ولن نناقش كل هذه السلبيات فنياً بقى لنا من سطور . وإنما سوف نكتفى بواحدة منها ، نرى أنها تشمل ما بعدها . وهى « عدم ادراكهم لروح التراث » وذلك لأنهم لو فهموا التراث حق الفهم لما كانوا نسخاً مكررة ، ولما توهّموا أنهم أكبر من النقد ، ولما تطرفوا في التجديد (كما يزعمون ، لأن ما يصنّعون ما هو الا غشاء) ، ثم لنهم لو أدركوا روح التراث لعرفوا كيف يتأثرون بهن سبقهم . ولعلّوا قدرهم فاقصّدوا عند توجيه الاتهامات لمن سبقوهم وتأسّلت رباتهم على طريق القضاة العربية .

انهم لا يدركون أن علاقة الشاعر او الاديب بالتراث علاقة جدلية . وإذا كان « الديالكتيك » الذى اكتشف قانونه الفيلسوف الألماني العظيم هيجل قد ذاع وانتشر في كل انحاء العالم . وكان له دور كبير في تطور العلوم والفنون في أوروبا فانه لم يأخذ هذه لشهرة وهذا الدور الكبير الا لما يتضمنه من صدق وواقعية ورسوخ . ان تعامل الاديب مع تراثه يأخذ شكل المنطق الجدلى : الموضوع ونقيض الموضوع ثم المركب منها . اى انه لا بد وأن يحدث تفاعل ايجابى خلاق بين الاديب وتراثه بحيث لا يكون عالية على هذا التراث ولا يعمل على تحطيمه ، وإنما يبذل فيه الجهد على ضوء تلك الروح التاريخية المسارية في التراث . وهذا ما أدركه

الشاعر المجدد العظيم خليل مطران الذى يقول فى مقدمة ديوانه : « تابعت السابقين فى الاحتفاظ بأصول اللغة ، وتوسعت فى مذاهب البيان مجازاة لما اقتضاه العصر ، كما فعل العرب من قبلى ، وأمنتى كانت أن أدخل كل جديد فى الشعر العربى بحيث لا ينكره ، وأن أستطيع اقتناع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات ، اذا حفظت ، وخدعت حق خدمتها ، ففيها ضروب الكفاية لتجارى كل لغة قديمة وحديثة فى التعبير عن الحقائق والجلال من أغراض الفنون » . ويقول الدكتور محمد غنيمى هلال فى مقال له تحت عنوان « التجديد والتقليد » (منشور فى كتابه قضايا معاصرة فى الأدب والنقد - ص ٤١) : « وظاهرة التجديد فى الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمى فى أن لها أصولا عامة ، وأساسا جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به فى طريقه القويم . وهى أصول وأسس تتفق وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخى كذلك . لأنها فى جوهرها مأخوذة من التجارب التى مرت بها الآداب العالمية فى تاريخها الطويل .. وأول ما أتبه اليه هو أنه ليس من جديد فى الأدب جدة مطلقة ، أى لا طفرة فى التجديد الأدبى . فمهما بدا الجديد طريفا رائعا ، فله مع ذلك عزيمته التدريجية البطيئة التى تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى المتأمل المتمعن فى للنظر ، ثم له بعد ذلك بذوره - مهما كانت ضئيلة - فيما سبقه ومهد له » .

فالتجديد إذن لا يمكن أن يأتى من فراغ ، ولا يمكن أن يتم بواسطة التحطيم غير الواعى والتفجير الفير مسئول ، والا أصبح مجرد انزلاق فى أخطاء أسلوبية وبلاغية ونحوية ، وخلا تهما من أى قيمة أو مضمون ، كما رأينا فى النماذج التى قدمناها لبعض شعراء الموجة الأخيرة . والشعراء الكبار فى أى أمة يحافظون على الروح الأصيلة فى تراثهم . وإذا أخذنا الشعراء الاسبان الكبار كمثال نجد أن الشاعر الكبير خوان رامون خمينيث (ولد عام ١٨٨١ وحصل على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦) قد تأثر فى بداية حياته بحركة الحداثة (الموديرنزم) ، كما تأثر بالشعراء الرمزيين الفرنسيين ، لكنه لم يلبث أن ترك هؤلاء وأولئك ، ورأى أنه لابد وأن يبدع وفقا لما هو أصيل وراسخ فى الروح الأسبانية وهو الشعر الشعبى ولتتأثر الوجدانى أو للدخلى . وفعل نفس الشيء شعراء آخرون مثل أنطونيو ماتشادو وميجيل دى أونامونو . وأيضا كان موقف جيل ١٩٢٧ أشبهها بذلك . ولهذا فإن هؤلاء جميعا يعنون أعظم الشعراء الاسبان على الإطلاق .

ثم ان « مودة » الحداثة في حد ذاتها ليست تيارا بلا نهاية . واذا كان هؤلاء المحدثون الجدد يهتمون الشعراء الرواد بالسلفية فيماذا يستقول عنهم الاجيال التالية ؟ . ان شعراونا الجدد مدعوون لمراجعة مواقفهم ، والتخفيف من صلفهم وكبريائهم . والوقوف كثيرا عند النماذج البارزة من ابداع سابقيهم وعليهم ان يضمنوا « حساسيتهم الجديدة » نبض العصر وقضايا الانسان العربى في هذه الفترة الحرجة من تاريخنا . عليهم ان يكونوا على مستوى « سناء وحيدة » الفتاة اللبنانية ذات الستة عشر ربيعا التى ريكبت سيارة ملغومة بها اربعمائة كيلو جرام من المتفجعات ، وتمادتها بنفسها ، ومضت بها لتواجه شلة آتمة من جنود الاحتلال الاسرائيليين في جنوب لبنان . وتمزق جسدها انقض الطغولى وهى تضرب اعظم الامثلة واروعها واخسدها في تاريخنا .

-
- (١) أنظر شارل بلا « ابن شهيد الاندلس — حياته واتاره » وهى محاضرات ألقاها هذا المستعرب الفرنسى « شارل بلا » على طلبة اللغة العوبية وأدامها بكلية الاداب بالجامعة الأردنية علم ١٩٦٥ .
- (٢) نشر الأستاذ عبد الحكيم قاسم دراسة عن هذا الدبوان في مجلة « ابداع » ، عدد أبريل ١٩٨٥ .
- (٣) مقال المذكور بمجلة ابداع ، ص ١٠٤ .
- (٤) انظر في مجلة « ابداع » عدد ابريل ١٩٨٥ ذلك اللقاء الذى اعده الانسان احدث فضل شبلول مع ثمانية عشر شاعرا مصرية وعربيا يتحدثون عن قضايا الشعر المعاصر واشكاليات التراث والحداثة ورؤيتهم لواقع القصيدة العربية المعاصرة ، ويناقشون بعض ما جاء في كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » .
- (٥) المصدر السابق ص ١٤٥ .
- (٦) أنظر كتاب جهاد فاضل « قضايا الشعر الحديث » ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٤ ، ص ٢١١ — ٢١٢ .
- (٧) المصدر السابق ص ٩ و ١٠ .
- (٨) د. محمد مندور ، « في الأدب والنقد » ص ١٠ .
- ٩: أنظر تحليلا كاملا لهذه القضية في كتاب الناقدة الأمريكية آنا بالاكسيان من « الحركة الرغزية » ، الترجمة الإسبانية ، طبعة جواداراما ، مدريد ، ١٩٦٩ ص ٥٤ — ٥٦ .

اسئلة الى العصفور

محمد سليمان

دائبا كنت وحدى ..

يعرف الكركن

وغابات قلبك ،

والعاصفات انتبه

اننى .. فى الوطن

* * *

* * *

دائبا كنت وحدى

ارج المقطم

او احمل الطرقات

وارتق ثوبا لصفافة

او اشق قناة

واصفو مع النيل أو أنكر ،

أقنر فى مهرجان الحقول

واقنر الوافدين الذين يكون راسك ،

هل كنت يا صاحبى فى المدينة .. ؟

هل كنت حقلا .. ؟

وهل كنت دوامة .. ؟

أم نعتت ،

واطلقت عينك ،

أقبلت بعد زمان تثرثر ،
تصنع ثوبا من الريح ،
تستجوب المصقات ،
وتعمل كراسية في يمينك :
كراسية في شمالك ،
تبحث بين العلامات والنعب القاهرية ،
عن فاصل للنجاة ،
قتل لى

هل رأيت الوطن

أم قرأت الصلوات في مقل الهاريين :
نطرت .. اعتصمت ببئر وقبعة ،
وانطلقت تحدث عن آخر الماء ،
هل كنت في الماء .. ؟
بللت نفسك .. ؟ ،
أم غادرتك النجوم

فصرت ترى النهر قطا

وأعمدة الضوء اضرحة
والشراع كمن

* * *

* * *

دائما كنت وحدى

يعرف الكركدن

وتعرف ريح

ولا يعرف الاصقاع الذين يصيدون أرزاقهم

يصادون .. يذوبون خلف عناوينهم

هل تقع الطبول لمن يرمب النار يا صاحبي ؟

أم تقع ..

لم يجعل الجرح بوابة للوطن .

فاكرينها سهلة ...

اعتماد عبد العزيز

فاكرينها سهلة ... زعق بها في وجهينا فجأة ... هذا الرجل الذي مر سريعاً من أمامنا ونحن نمشي بجوار الحائط ... انتفضت صاحبتى .. وكادت تغلت منها صرختها ... ولكنها اكتفت بأن تقف وتلقى عليه نظرة متوجسة مرتعبة ... أما أنا فقد أعجبتني جداً الطريقة التي نطق بها هذه الجملة .. وأردت أن استوقفه لأسأله عما يقصد ... ولكن شدة يد صاحبتى منعتني .. وهي تقول في غضب :

— نوع الغموس المتوافر الآن حول نصف الموجودين الى مجانيـن والنصف الآخر الى وقصين .

ولم أوافقها في داخلي ... فلا شكل الرجل ولا ملبسه يضعه في أحدهما .. وإن أمنت في نفسي أنه فعلاً غير طبيعي ... وعندما حاولت أن أعبر لها عن وجهة نظري الخاصة كانت قد قالت :

— اكمل لك ما حدث ... فبعد أن اشترينا كل شيء وحددنا الميعاد جاعنى ليقول ...

« لأنني لا أعرف ماذا أريد ولا كيف أحققه ... ولأنني أشعر بالوحدة حتى الجفاف .. كنت أنزل الشوارع المزدحمة وأندس وسط الناس ... واتعمد أن اصطدم بهم عسى أن يشعر بي أحد أو يرد على اعتذاري أحد ... أو أن يقتشجر معي أحد .. دون جدوى ... ولأنني بلا مورد يسمح لي بمضاجعة المحترفات دائماً ... ولأنني بلا « واحدة » أفضلها .. فقد اتسمت بأغلط الايمان وأنا سائر في الطرقات مرة ان اتزوج أول من

ترد على ابتسامتي لو قبلت ... وقد حدث .. ومع ذلك رفضت أن تتخلى عن مهنتها لأنها كانت تؤمن بأن الحصول على عملة صعبة واجب وطنى .

« قالها لى من شهور الولد الذى كان يقود مظاهراتنا فى الجامعة منذ سنوات وكنا نتوقع أن ... »

ونبهنى صباح صاحبتى وهى تقول :

— ها .. والان ما رأيك ؟ !

— آء .. أرى أن تحاول الجلوس قليلا فى أى مكان حتى نحكم أفضل .

— ليس معى الا جنيه ونصف .

— ومعى خمسة وسبعون قرشا .

أحلم أن أرتوى أنا وفتاتى بشراب العرسوس فى شارع سيعنا الحسين .. وأن نلتهم كيزان الذرة السلخنة بجوار القلعة ... وأن نقرقر أكياس الترمس على كورنيش النيل ... ويدها فى حضن يدي تعلمنى أبجديات العشق ... وأن نجعل نقودنا معا ونشتري بها دايوان فؤاد حداد الجديد .. وآخر أعمال الطيب صالح .. وتبادلها ...

« أمنية همس بها فى خطاب شاب صغير قبل أن تعتقه الأحداث الأخيرة » .

— جلسنا .. أسمعنى رأيك ، فأنا أحتاج اليه ، قال بعد أن عاد انه بحث عن بيته كثيرا ولم يعثر عليه .. حتى دله عليه جار له قابله بالصفحة .. ولم يصدق أن سنوات غربته القليلة بالخارج تزول الباب الحديدى الخارجى للبيت ... وتقضى على الفناء الذى كانت تملأه الزهور أحيانا ... والشئ الذى لم يستوعبه بسهولة هو كيف انه أصبح ينزل أربعة درجات من السلم حتى يصل الى باب شقته بعد أن كان يصعد من قبل ستة درجات لأعلى ... ولم تستطع الشهادة العلمية التى حصل عليها أن تقنعه بها قيل عن سر اختفاء الدرجتين الضائعتين .

— ولكن هل يعتبر ما أتوبه هذا جائزا ؟!

قال الذى تمنيت حبه من الأزل ... انت كـرغيف الخبز البلدى لحظة خروجه من الفرن ... وأموت فيك وبدونك ... لكنه يحيا الآن بطعام من أشتريته بشقة فى مصر الجديدة .

— طلباتكم ؟

قالها الرجل دون أن ينحنى أو حتى يبتسم أجبتا بعد أن حسبناهما
جيذا :

— اثنين جيلاتي .

وقبل أن تكمل صاحبي حديثها الذى سرعان ما يعيدنى الى داخلى
.. غمزتنى قائلة :

— انظرى !!

كان الخمسة يمشون المكان بأعينهم لحظات قبل أن يختاروا المائدة
المجاورة لنا ...

نظرنا لبعضنا البعض وابتسمنا .. كان اثنان منهم يرتديان النظارات
الطبية ... رغم أن اكبرهم لم يكن قد بلغ الثانية عشرة من عمره ،
وأصغرهم فى حوالى الثامنة ، وبينهم طفلتان .

علقت وهى تتنهد :

— كل شيء الآن يبدأ مبكرا ..

ووافقتها ... ولكن عندما قال أحدهم فى اقتضاب وقوة للرجل الذى
يحمل القلم والنوتة الصغيرة « خمسة قهوة سادة » ، شمرت
بالقلق ... وبدأت التصنت .

— اكتشفت أنها تسمى من أبى المدام .. ومن أختى مامى ، ومن
الشغالة الست هانم ... ومن أقاربنا تانت وأبله ، ومن أصحقاتها ريسرى
وديدى .. ومن أبيها فوغو .. ومن أختها فينى .. وبالنسبة لى فهى ..

— ولكنى أخشى أن أسىء فهمه ..

وزحزحت الكرسي ناحيتهم حتى أسمع أوضح ..

— اما أنا فقد قرأت لكم أن شخصا يدعى محمد على قام بتكسير
الملاط اى الغطاء الذى كان يغطى الاهرامات الثلاثة واستولى عليه .

— دون أى اعتراض — ليبنى بها قصر الجوهرة الذى أحترق بعد
ذلك ... فى حين أن شخصا آخر فى عصر آخر كلن يهدى من هذه الاثار
من يشاء ويتاجر ببعضها كيف شاء — دون أن يهتم هذه المرة بمن يعترض

وبينما اوالى انا الزحف اليهم فى حرص وحذر كان احدهم يقول :

— ولكنى اطالب ببرايكم هنا فيما زفته الينا اخيرا الجريدة من بشرى
هذا النجاح الباهر فى نقل المعبد الفرعونى النادر مع مياه النيل ومعجزة

تركيبه مرة ثانية ولكن في الولاية الأمريكية مقابل مساعدتها لنا بأثنى عشر مليون دولار .

— أهنأك شئ في الكرسي ... أم أن قلقك هذا تعبير عن رفضك لاقتراحى .

— أما أنا فاعتذر بشدة لأننى لم استطع الانتهاء من الكتاب الموسوعى الذى أنفه هذا العلامة الزاهد الذى حدثكم عنه المرة السابقة .. وأن كنت أستطيع أن أخص لكم رايه فى السد العالى حيث يرى ..

— بينى وبينك .. أنا خائفة جدا أن أضعف وأجد نفسى ..

ووجدتنى أطلع مئهم للأخير وأنتظر سماعه بينما قال هو فى حسم:

— مازلت عند رأى الذى قلته لكم من البداية من أننا يجب أن نلجا الى ... ونجأة قطع كلامه شئ لم أدركه الا من نظرات القسوة والشراسة التى يوجهونها جميعا الى .. فعدت انى صاحبتى التى كانت قد وقفت وتدعونى معها للنهوض لأننا تأخرنا كثيرا ... وقد انفرجت أساريرها وارتاحت وهى تقول لى :

— فعلا عندك حق .. هذا هو الحل الوحيد الملى وبينما كنا نعود الى جوار الحائط فى نفس الطريق السابق وقد أمسكت صاحبتى بغراعى .. كانت صورة الأطفال وهم يشربون فناجين القهوة السادة تتراءى فى عىف أمام عيني وقد أخذ حجمها يكبر ويتزايد فى كل مرة .. فى حين زعق فى من كل الجهات وبترددات مختلفة صوت الرجل الذى تأبلنا من قبل ... فأكربنها سهلة .

مندور .. الفكر عبر الممارسة

أبوسيف يوسف

غاية هذا المقال القصير أن يكون تحية للكرى محمد مندور بمناسبة مرور عشرين عاما على رحيله . وان يكون في الوقت نفسه دعوة الى الاهتمام بتجميع ودراسة تراث هذا الفكر السياسى ، والتواصل البارز في حركة التحرر الوطنى والاجتماعى ، والمدرس الجامعى والذى عرف بثقافته الموسوعية .

ولقد ارتبط ما قدمه مندور الى شعبه ووطنه بذلك النهوض العاصف الذى ميز حركة التحرر الوطنى في حقبة الاربعينات . ومن المعروف أن حركات التحرر الكبرى ، والثورات عموما ، تتحول هي بذاتها الى تيارات وللى منظمات وأحزاب طليعية بل وأحيانا - ان لم يكن دائما - الى شخصيات أو نماذج بشرية تجسد اتجاهات وتيارات رئيسية في الجرى الثورى العالم .

ويمكن أن نضيف : ان عملية التحول هذه تقتزن بصعوبات ومشاق حقيقية . وأنه اذا أمكن في لحظة من اللحظات أن نحدد سلفا الخطوط العامة لقوى الثورة من ناحية وللقوى المناهضة للثورة من ناحية أخرى ، فان هذا لن يكون من السهولة بمكان أن يتحقق دائما اذا أخذنا أفرادا بعينهم وحاولنا أن نتنبأ سلفا باتجاه حركتهم في غمار حركة ثورية منطلقين فقط من مجرد الاسلام السريع بأصولهم الاجتماعية أو توجهاتهم الانبولوجية التى يمكن أن تكون قد برزت في مرحلة معينة من مراحل حياتهم .

هنا سوف نضرب مثلا لذلك محمد مندور نفسه . فهذا للشباب الذى ولد في عائلة متوسطة من اعيان الريف : كان قد أنهى دراسته في كليتي الآداب والحقوق معا وسافر عام ١٩٣٠ في بعثة الى جامعة السوربون . وهناك أمضى تسع سنوات حصل فيها على عدد من الشهادات منها : دبلوم في الاقتصاد السياسى والتشريع : وشهادة في ادب اللغة الفرنسية وفقهها ، ودبلوم معهد الاصوات : ودرس اليونانية القديمة واللاتينية . ودرس

الفلسفة والموسيقى وتاريخ الفن والاديان وزار العديد من متاحف أوروبا .
 فمثل هذا الشاب بتعليمه اللبير الى الكلاسيكى كان يمكن أن يستقر
 نهائيا في وظيفته الجامعية وعمله الاكاديمى البحث . بل كان يمكن أن يتجه
 أيضا الى العمل في مؤسسات المال والأعمال ، أو يحترف السياسة واضعا
 عينه على الدوام على كرسى الوزارة كما فعلت أجيال سبقته من ساسة
 النظام القديم . لكن محمد مندور اختار طريقا آخر : **أن يدخل في صدام مع
 النظام الملكى التابع . واختار أن يكون مدخله الى ذلك الاتصال بالسراى
 العام عن طريق الصحافة . فاستقال من عمله الجامعى . وعمل في « جريدة
 المصرى » ولكنه فصل منها لانه لم يقبل أن يطمس رأيه أو تمحى شخصيته .
 وبالمقاييس المادية كان العمل في « جريدة المصرى » يعنى اجرا اكبر ،
 وفرصا أوسع لتسليق السلم الاجتماعى . لان الجريدة كانت تمثل تيارا في الوفد
 يهادن السراى ويفتح على عالم المال والأعمال ويغازل الولايات المتحدة
 الامريكية . لكن مندور أثر أن يعمل رئيسا لتحرير جريدة وطنية هي
 « الوفد المصرى » . وهو بهذا قد حسم الاختيار لينحاز الى الجناح الوفدى
 الاكثر شعبية ، والاشد خصومة للسراى . والاوضح في نزعة الجمهورية .
 وبهذا الاختيار حدد ندور موقفه من الحركة الوطنية المادية للامبريالية
 ولحف كبار ملاك الأرض والراسمالية المصرية ذات المصالح المشتركة مع
 رأس المال الاجنبى .**

وفي داخل جريدة « الوفد المصرى » كان أمام طريقتان . أن يدبج المقالات
 الانشائية — وبأسلوب لا يفهمه غير الخاصة — عن « المسألة المصرية »
 ثم يروح يلتمس — وفي ضعف طفوية العبارات النارية — الاستقلال الشكلى
 من الانجليز المحتلين . لكن مندور اختار طريقا آخر هو طريق الدعوة الى
 ما أسماه « بالتفكير المذهبى » . وعنده أن مصر « تواجه ثلاث مشاكل تك
 منها حلها الواضح : مشكلة الاستقلال السياسى ، ومشكلة أثرياء الحرب ،
 ثم مشكلة الظلم الاجتماعى المزمنا المتأصلة ، وتلك الأخيرة هي التي يجب
 أن يجتمع حولها تفكيرنا المذهبى . أما الظاهرتان الاخريان فعارضتان » .
 ولكن مندور لا يقف عند حد الاكتفاء بهذا التفكير المذهبى . فلما كانت المذاهب
 السياسية ، عنده ، لا تعيش في فراغ الصدور ، فقد تعين لهذا على اصداق
 كل دعوة الى انقاذ الوطن وانها منه ان يضربوا الصغوف وأن ينظفوا انفسهم
 « لان من يبحث عن حل لمشكلة العيش في حاجة أولا ان يبحث عن مبادئ ،
 ذلك الحل ، وعن الطرق العملية لتحقيق تلك المبادئ » . وفيما يتعلق
 « بالتفكير المذهبى » فقد كنا نسمعه . كما كنا نراه مهبوما بصياغة ما سماه
 بالعقيدة التي يتعين على الوفد أن يتبناها . وكانت القضية الاجتماعية عند
 حجر الزاوية في بنان هذه العقيدة . وكان قد رفض « الاقتصاد الحر »

الذى يمكن الراساليين من أن يطحنوا انفلاحين ،ويصيب العمال بالتعامل ولا يؤمنهم في شيخوختهم ومرضهم . وفي مجتمع الاقتصاد الحر .. هذا ، لن يكون المثقفون بأحسن حالا من العمال والفلاحين .

وفي وقت مبكر ، وفي عام ١٩٤٤ . طرح مندور ما أسماه بمشكلة « العمالية الفكرية » وحدد أنه يقصد بهذا التعبير « نشوء طبقة اجتماعية جديدة ينزل فيها المشتغلون بالمسائل العقلية منزلة العمال بما لهم من حقوق ومطالب ومشكلات » . وتوقع أن تنفجر هذه المشكلة عندما تنتهى الحرب العالمية الثانية . وقد حاول مندور أن يصيغ عقيدته في شعارات بسيطة ومفهومة من الكفاءة . من هنا حملت جريدة الوفد المصرى على صفحتها الاولى دائها شعارات ثلاثة « استقلال وادى النيل — الديمقراطية السياسية — العدالة الاجتماعية » . ولم تكن هذه الشعارات متميزة ومتكاملة فحسب ، بل كانت ذات محتوى جديد . فالاستقلال لن يكون استقلال للشركسة مع المستعمرين ، ولن يكون مسألة شكلية ، وكان مندور يقول ان — الاحتلال الاقتصادى أو التبعية — هى ما يتعين أن يصفى بالكامل . أما الديمقراطية السياسية فلن تكون ديموقراطية دستور ١٩٢٣ ، هذا الدستور الذى ينص على توفير الحريات الأساسية للأفراد والجماعات ثم ما يليث أن ينقض على هذه المبادئ العظيمة بعبارة تتردد في مولده تقول : كل هذا « في حدود القانون » . وأما العدالة الاجتماعية فلا يمكن أن تقوم في مجتمع يكون المال فيه أساس تقسيم الناس الى طبقات . وعند مندور ان المصدر الحقيقى للثروة هو العمل .

وكانت هذه الأفكار في حاجة الى رعاء يحتويها ، الى تنظيم ، وقرع مندور أن يكون الوفد ، ذلك الحزب القائم اذ ذاك ، هو الوعاء . ولم يكن بغافل عما في داخل الوفد من تركيبات اجتماعية متناقضة المصالح والتوجهات . ولكنه اتجه الى الارتباط بقاعدة الوفد الشعبية والوطنية ، وبين فيه من فلاحين وعمال وطلاب ، مثقفين وغيرهم . فهذه الفئات هى التى اتجه اليها واندمج بها وأصبح واحدا منها . وهذا يفسر لماذا اختار أن يكتب مندور بأسلوب سهل مفهوم حتى عندما كان يتعرض في مقاله الافتتاحى لقضايا اقتصادية صعبة بطبيعتها : مثلا عن الارصدة الاسترلينية، ودور البنك الاهلى — اذ ذاك في الاربعينات — في الاقتصاد الوطنى ومشكلة القطن وغير ذلك .

ومع النهوض المضطرب لحركة التحرر الوطنى لم يكن غريبا أن يتحول مقره في جريدة «الوفد المصرى» ثم فيما بعد ، في جريدة «صوت الأمة» الى

مركز حقيقى تتجمع حوله وترتبط به وتتفاعل معه مختلف التيارات الفكرية والسياسية الوطنية وللتقدمية . ونحن نعلم أن مندور لم يكن ماركسيا بعقيقته ، لكنه فتح صفحات الوفد المصرى لتعاون شجاع وخلاق مع المثقفين الماركسيين وتعاون معهم ، وأثر هذا التعاون ثمرات رائعة تمثلت فى ذلك الفكر التقدمى الذى تبنته صحيفتا الوفد المصرى وصوت الأمة والذى ساهم فى تعميق وعى القوى الوطنية والشعبية بواقعها الاجتماعى . ولعلنا نذكر هنا — على سبيل المثال — سلسلة التحقيقات التى نشرتها «الوفد المصرى» تباعا تحت عنوان «آلباشوات الرأسماليون» . وفى النهاية كان محمد مندور عضواً فى حزب الوفد ثم نائبا فى البرلمان ممثلا للوفد لكنه أيضا كان من أبرز قادة ذلك التجمع الوفدى الذى كان قد بدأ ينمو وينضج أطروحاته السياسية الفكرية فى إطار ما عرف باسم يار «الطليعة الوفدية» وهو التيار الذى ارتكز على قاعدة واسعة من الطلاب والمثقفين والعمال والشخصيات الوطنية والنقابية ، وفى داخله لمعت أسماء العديد من الشباب الوفدى الديموقراطى والاشتراكى . ونكتفى هنا بالإشارة الى أسماء أصحاء وزملاء وتلاميذ مندور من المناضلين الذين فقدتهم حركة التحرر الوطنى والاجتماعى : عزيز فهمى ، ومصطفى موسى ، وعبد الرؤوف أبو علم وسيد البكار .

إن مندور الذى عاد من أوروبا وهو ينادى بأن القضية الاجتماعية هى فى مصر مشكلة المشاكل ، أصبح مصدر أزعاج شعيد لسدنة لنظام الملكى الاستعمارى . وكان أكثر ازعاجا لعبيد الرأسمالية الحرة المتعاونة مع رأس المال الاجنبى ونعنى به اسماعيل صدقى باشا . فهذا الآخر قد رأى بغريزته الطبقة أن مندور إنما يحقن هذا الحزب الذى تلفت حوله جباهير واسعة فى الريف والمدينة عبارة جديدة بل وشديدة الانفجار هى الفكر الاجتماعى . وخطر من هذا أن مندور لا يقف — كمنقف — عند حد الطرح النظرى لقضايا الاشتراكية وإنما يلتزم كما أوضح فى بعض كتاباته بشرحها وتبسيطها وبالتأكيد عليها المرة بعد المرة وذلك بما بخلق الوعى بها فى صفوف الشعب .

ولقد حاولت السلطة أن ترهب مندور ، وعرف مندور طريقه الى السجن مرات عديدة . وعطلت صحيفة الوفد المصرى . فلم يثنه هذا عن متابعة المسيرة . ثم حاول اسماعيل صدقى أن يردعه عن طريق الرشوة . فعرض عليه أن يعينه سفيرا لمصر فى سويسرا . ورفض مندور العرض بحزم . وهدد أنه لاختار الطريق الذى قد التزم بالسير فيه . وهنا يثبت مندور مرة أخرى انه رجل الاختيارات الصعبة . فعند كل منعطف من منعطفات حركة التحرر الوطنى كان يحدد اختياراته — فى النهاية — مع

الشعب وضد أعدائه ، ومع بناء مجتمع جديد على انقاض القديم ، ومع قوى التقدم والديموقراطية في مواجهة رموز التخلف والاستبداد .

اشكالية الايديولوجية والممارسة :

على ان الاقتراب من فكر مندور السياسى هو بالضرورة محاولة للتعرف على مصادر هذا الفكر ومنطلقاته العامة والرئيسية .

هنا لا تخفى كتابات مندور ان رؤيته السياسية كانت تتشكل — أثناء دراسته في فرنسا — تحت تأثير تلك التطورات العاصفة التى انتهت الى قيام الحرب العالمية الثانية . فواقع الامر انه منذ وقت مبكر ، وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر — ان لم يكن قبل ذلك — بعدا لعدد من مفكرى الغرب ان انصار الليبرالية الاقتصادية وان كانوا قد أقاموا نظما ترفع شعارات الحرية الدينية وتنادى بمساواة شكلية وتتناظر بالعمل على الحد من الامتيازات الاستقرائية الا ان هذه النظم غشلت في تقديم حلول للمعضلات الاقتصادية والاجتماعية .

وفى مسبتهل القرن العشرين تركز الجدل واحتمد — كما لاحظ ذلك هـ. لاسكى — حول استخدام سلطة الدولة لاشباع الحاجات الاقتصادية للطبقة العاملة . وطرحت الحرب العالمية الاولى سؤالين هما : هل يمكن ان يتم حل القضية الاجتماعية بوسائل الديموقراطية الليبرالية ؟ ثم هل يمكن ان يتم هذا ضمن تطور سلمى ؟ هنا وجدت الطبقات الوسطى في اوربا وأمريكا نفسها أمام مأزق خطير على كافة الاصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية فمن ناحية كانت ترى رأى العين ان السياسة الاقتصادية للبورجوازية الكبيرة تتسبب في افقارها وتنفع قطاعات متزايدة منها الى صفوف المعدمين . ومن ناحية أخرى رفض مفكرو الطبقات الوسطى نموذج الحكم الذى قام في الاتحاد السوفيتى مثلا لحكثاتورية الطبقة العاملة .

هنا اتجهت جهود المجتهدين من هؤلاء المفكرين الى طرح جديد لنظرية الديموقراطية . وهكذا جرى التاكيد على ان القضية المطروحة هي قضية تحقيق المساواة في الفرص الاقتصادية بين المواطنين . وفى هذا يتعين ان نتقدم الدولة باعتبارها المؤسسة التى نستطيع ان نستخدم — علما متعمدة — آلية الضريبة لتحقيق التكاثر الاقتصادي بين الطبقات . وحتم هذا بالضرورة — كما اوضح لاسكى — ان تتدخل الحكومة الدستورية في مجال الصناعة حتى لا يكون تحقيق الربح هو الحافز المهيمن في أية صناعة من الصناعات ذات الاهمية الحيوية للمجتمع . وفى الوقت نفسه ، استبعد

هؤلاء المفكرون أن يستخدم القسر ضد أصحاب المصانع • واندفعوا يطالبون
باعتدلة لنظر وبكيفية شاملة في المؤسسات القائمة ومن أجل إقامة مؤسسات
تخدم أهدافهم .

وما حدث هو أن مندور قد تأثر بعمق بهذه التيارات الفكرية . غفى
فرنسا كان هناك اثنان من علماء الاقتصاد البارزين هما شارل جيد وشارل
رست اللذان وضعوا أسس المدرسة التعاونية • وقد دعا أنصارها إلى
إقامة جمعيات للمستهلكين في كل أنحاء انبلاد وحدد جيد ورست أن هذه
الجمعيات تشكل الأدوات الكاملة واللازمة للثورة على الصعيدين الاقتصادي
والاجتماعي . فمن خلالها سوف يتمكن المستهلكون من أن يضعوا أيديهم
ويسيطروا على جميع أدوات الانتاج • وليقتضوا ، من ثم على النتائج الوبيلة
للمنافسة التي ينفلت عقالها في ظل النظام الرأسمالي .

وقد ارتبط مندور — بشكل عام — بهذه الايديولوجية الإصلاحية .
وعبر عن ذلك في كتاباته التي نشرت في السنوات الاولى من الاربعينات •
ولكن مندور بتكوينه الثقافي الراسخ ، وبسعة افقه ، لم يكن من هؤلاء
المثقفين الذين يسطحون الأمور ويكتفون بقشور الثقافة الفريضة • ومن
هنا فقد تجنب بوعي أن يطرح على الرأي العام في مصر صورة لنموذج
جاهز لما أسماه في كتاباته « بالديموقراطية الاجتماعية » أو « الاشتراكية »
وفضل أن يتمسك بمضمون هذا المذهب ، أو هذه الحركة التي أعلنت أنها
تهدف إلى الانتقال السلمي والتدريجي من الرأسمالية إلى الاشتراكية عن
طريق الوسائل الديموقراطية • ومن ناحية الشكل نجد أن مندور قد تجنب في
جاهز لما أسماه في كتاباته « بالديموقراطية الاجتماعية » أو « الاشتراكية »
وانما تحدث أكثر عن «العدل الاجتماعي» • وتمثل جهده الرئيسي في محاولة
القيام بعملية التنظير لواقع محلي له خصوصيته • وكان يقول « ليس اقتل
لنهضتنا الحالية من النقل عن الاوربيين في غير فهم واضح لاعتبارات التاريخ
والبيئة » • ومن هنا ركز على الافكار والمطلقات الرئيسية التالية :

✽ ان العمل هو المصدر الرئيسي للثروة • وأوضح بمنزلة ان كثيرين
من اصحاب رؤوس الأموال في مصر وكبار الملاك لم تتكون ثروتهم من خلال
عمل منتج .

✽ لا بد من الأخذ بعباءة الاقتصاد الموجه • وهنا تتدخل الدولة
بالضرورة لتكون لها وظائف رئيسية وحاسمة في الحياة الاقتصادية وذلك
بما يؤمن نهوض الانتاج الزراعي والصناعي واستغلال الثروات الطبيعية

والبحث عن مصادر للطاقة ، وبما يؤمن في النهاية تنظيم التحوّل والاستهلاك
إصلحة الفقراء ومحدودي الدخل ، أى بما يعيد التوازن الى الهيئة
الاجتماعية .

كان هذا على مستوى التفكير النظرى او المجرد . لكن الجديد هو ان
انخراطه في المجرى الرئيسى لحركة التحرر الوطنى دفع به الى أن يوظف
فكره توظيفا ثوريا في واقع كان بطبيعته ، اذ ذلك ، واقعا ثوريا . ومن هنا :

✽ خاض بقوة معركة الاستقلال الاقتصادى لمصر . ولم يكن يتصور
مستقبلا لمصر في اطار استقلال صورى . وفي هذا كان مبادرا عندما نبه الى
زحف ذلك الاستعمار الناشئ ، الجديد ، وهو الاستعمار الأمريكى .

✽ حدد انه لا يوجد طريق للحد من المظالم الاجتماعية غير طريق واحد
هو أن تقوم الدولة التى يتعين « أن تكون أداة تنفيذ ارادة الامة » بالتمه
الرئيسية الاقتصادية والاجتماعية .

وعند هذا الحد ترتبط في فكر مندور قضية الاستقلال
السياسى وتكامل بكيفية عضوية مع قضية العدالة
الاجتماعية والاشتراكية . وهنا يجد مندور مكانه الطبيعى
واللائق في قلب حركة التحرر الوطنى والاجتماعى .

ولعلنا نعلم أن مندور كان قد عبر في أوائل الاربعينات — وعلى
المستوى النظرى — عن رفضه للنظام الرأسمالى — وفي الوقت ذاته —
رفض ايضا ما أسماه « بالاشتراكية العمالية » ، أى الاشتراكية الماركسية.
وقد أبدى تخوفه من أن يؤدى استيلاء الطبقة العاملة على الحكم الى أن
يغلو العمال في مطالبهم بما يؤدى الى اجهاض عملية التنمية الصناعية .
لكن مندور يعود في عام ١٩٤٦ ليحى بحرارة ذلك « الصحة الخطير » الذى
تمثل في تشكيل لجنة الطلبة والعمال . واعتبر أن اتصال المثقفين بالعمال
« يشكل نقطة تحول في تاريخنا الحديث » وأنه يثرى الحركة الوطنية
المنطلقة اذ ذاك ببضون يجعلها تتجاوز آفاق ثورة ١٩١٩ الكبرى أن في
قيادتها أو في أهدافها ومهامها المطروحة .

ونخلص مما تقدم الى أن مندور انما يضرب في عالم المثقفين مثلا
مجسما لما يمكن أن تلمبه الممارسة من دور حاسم في ضبط واغفاء واعادة
تشكيل التهم النظرى لمشكلات واقع وطنى واجتماعى بعينه . فهذا أيضا

كان من المعالم الرئيسية في حياة مندور وكتابه : أن يوظف المثقف حصيلة معارفه في ارتباط لا ينفصل عن حركة الناس وبها ينفع الناس .

بعد يوليو :

وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بدأت مرحلة جديدة في حياة محمد مندور وكفاحه . ففى الشهور الاولى للنظام الجديد كان أشد ما يقلق مندور أن تستط الثورة الخيار الديمقراطي . وفى تلك اللحظات رأى أن حلقة النجاة الرئيسية إنما تكمن فى تسليح الشعب بحريات سياسية لا تقيدها قيود دستور ١٩٢٣ . وفى أواخر ١٩٥٢ تعاون مع مجموعة من المفكرين الماركسيين والديموقراطيين على انشاء « لجنة الثقافة الشعبية » التى حددت مهمتها فى إصدار مجموعة من الكتب المسطحة والصغيرة الموجهة الى الشعب تحت اسم « كتاب المواطن » . وفى هذه السلسلة كتب مندور كتابه الممتاز « الديمقراطية السياسية » الذى ضمنه النص الكامل لاعلان حقوق الانسان . وقد نجح مندور فى أن يوضح بجلالة أن قضية الديمقراطية سواء فى شكلها السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى هى أسلم أنواع التنظيم لا لتدقيق الاستقلال والتحرير فحسب بل لحث الشعب وتمكينه من بناء بلده وتعميرها بما يوفر له حياة حرة وكريمة . ان قصة كتاب الديمقراطية السياسية بصعب اختصارها فى سطور قليلة لكنها تحكى قضية اختلاف مندور مع نظام لم يتخلف مندور عن مساندته فيما بعد دون أن يستشعر فى موقفه أى تناقض ، عندما اتجهت ثورة يوليو الى تحقيق الكثير مما دعا اليه ودافع عنه وكتب فيه وضحى من أجله .

أغنية صغيرة اليه

د. حسن فتح الباب

عائد من زمني

غارق في وطني

وطني مهد هلامي وثير

دودة التز أنا

ضمها في صدره العاني الجريح

فانحنيت تشج أكتان الحرير

لست بالغازي الصليبي

ولكن الذي أحكم أغلاله

« صبيح »

الممالك ..

مختار عيسى

... والشمس الطازة بتفرك عين الخلق

وترش الضى ف غرب وشرق

وعيون الضهر بترصد قلب الكون

والشارع زى سفينة نوح

والناس . تدارى فى الخرقات وتخف من لسع الشمس

من لمس الأرض الصهدانة

من الهمس الصارخ ف الهمس

نزلوا المالك ..

بالنفخة الكذب ، ومز الراس م التيه والجبروت .

ف عنيهم تلمح أول شىء سحابة غدر ،

وسيول الموت

على صدر المملوك منهم تل البناشين

تقدر تحصى جرايمه . ان تحصى نياشينه

فى ايدينه

كراييج الحاكم ،

بتفتح كما الحية ، وتحفر الف قناية ف صهر الناس

وتبعتر خوفاها على المساكين

تجرى الميادين م الذعر

ويجر الشارع ابوابه . يهرب مقتول الانفاس

يقفل نكائنه ويهرب ،
ويشد سنينه ويهرب ،
يتكبل في الأسفلت ، ويهرب ،
ينفذ بالجلد
أرحم م الجلد
والحجر الصلد بيمرخ فوق كل رصيف
يا لطيف !!
نفخ الملوكة في البوق
أمر السلطان !
تندفن الكلمة ، ويخرس كل لسان للحق
الكل يخش الشق .
مقطوعة رقابى الشعرا
ان حاولوا يبوسوا الشمس ،
او مدوا اليد يشدو الغد من عين الأمس
أو صادقوا الريح الرهوان
أو غنوا للجماعين . اغنية الرغفان !
أمر السلطان .
مشنوقة الكلمة على بابى
ان لم تنهل في شبابى
وتعموم في العطر الملوكة
تتحزم بحزام الصمت
تترقص قدام أعقابى
وتقدم قلبها قربان
أمر السلطان .
مسجونة الكلمة المعجونة من عرق الحرف

مخنوقة الكلمة المسلوقة بزفير الفرسان
امر السلطان .

فانشروا جدران الكون

واتبعتر غيتا الانسان !

الشمس على الزنازين بتحوم

وتفك ضفاير القضببان

تبرى خيطان الخى سلاح مسموم

يندك ف شهر السجان

تستغفل شيخ الحراس

تتسلل ويا الانفساس

تصهر فى قيودك يا بلادى .

وتفك حصار الانسان ..

عن الينبوع والغياي وحدة وتحولات الموضوع القصصى عند "مجيد طويبا"

عبد الرحمن أبو عوف

لان النسق البنائى والفكرى يتخذ وباقتدار ناضج أكثر من بعد ودلالة فى رواية (الهؤلاء) لمجيد طويبا ، فقد كان ومن أبسط قواعد الصدق النقدى فى تناولها وفهم قيمتها ، أن يعيد القارئ فحص المساهمات السابقة للكاتب مع جيل الستينيات فى تطوير الشكل القصصى العربى المعاصر وانتى كانت حصيلتها على التقابح مجموعات (فوستوك يصل الى القمر) و (خمس جرائد لم تقرأ) و (الايام التالية) و (الوليف) والقصة القصيرة الطويلة الفذة (دوائر عدم الامكان) و (وغرفة المصادفات الارضية) ، و (وحنان) ، ويتحفظ (أبناء الصمت) وآخر ثلاثية (ريم تصبغ شعرها) .

* (سمات القصة القصيرة وتحولاتها عند مجيد طويبا) :

ولعل النظرة الاجمالية لوحدة هذه الاعمال . تعطينا اليقين بأن ارمصاصات البداية ومعاناتها العذبة القلقة تبعت فى البحث عن مفردات لغة السرد القصصى أو كل عناصر عملية التشكيل والابداع فى التحامها الطبيعى بالموضوع والمعنى والاختيار والموقف من الواقع فى تحولاته .

لعل هذه النظرة والفحص للبداية تكشف عن بدء اكتمالها ونضجها فى عطائه الاخير والذي سوف ينصب عليه تحليلنا ودراستنا ، بمعنى أكثر تحديداً، أن ما سوف نكتشفه فى الكلية التى تشكلها هذه القصص القصيرة من سمات جمالية وفكرية موجودة فى الجزء ... فنية وحدة وتعدد ، وثمة نمط يتشكل ويتحول من عمل لآخر ، وصعوبة فهمه وتقييمه وكشفه تقتضى حساسية نقدية فائقة اليقظة ... لعدد من كتاب جيل الستينات اثبت بما قدمه من ابداع قصصى واخيراً روائى ، انه يترك المهمات الفكرية والجمالية المعاصرة التى آن اوان تجسيدها فى قصتنا المصرية بوعى او روايتنا المصرية بمعنى خاص او روايتنا العربية بمعنى أكثر رحابة .

ولعل استمراره الدؤوب هو وعدد قليل من جيل الستينات في الإبداع ثم فيما هو أخطر ، التحول الطبيعي للتجريب والبحث عن شكل وموضوع جديد للرواية المصرية ، رغم الحصار ، وتلوث المناخ السياسى والثقافى والفكرى والاعلامى ، لعل سببه الجذرى هو الوعي بهذه المهمات الجمالية والفكرية التى قصر ، أو قل غاب عن كثيرين سواء من كتاب الاجيال السابقة أو المعاصرة فهم قانونها الجمالى وموقفها الفلسفى ، فى رؤية حياتنا كجزء من حياة العالم ، وتقصى سر الازمة النفسية والسلوكية لحركة الجتمع المصرى والعربى منذ عاصفة التحولات الوطنية والاجتماعية التى قادها عبد الناصر حتى الانهيارات المريبة والمريعة التى يشهدها نفس الجيل ، وتشكل ضغطا قاتلا على رؤيته وأحلامه وطموحاته ونوعية حياته ، فى أبسط أشكالها ، فى الاسرة ، والعمل ، حتى أعقد أشكالها وأحدها فى علاقاتهم بالسلطة ، والمؤسسات القانونية والثقافية والاعلامية .

لذلك فقد كان اختيار الموضوع الروائى فى (الهؤلاء) مبررا جماليا وفكريا وايضا تطورا طبيعيا لطموح التعبير عن ازمة جيل الستينات ، بكل تعدد مستوياتها السلوكية والفكرية والسياسية ، بل فالنقل ما هو أبعد . الاغتيال ، والقتل المتعمد غير المرئى والبطء لطاقات وحياة وأحلام البراءة ، لجيل وجد نفسه فى تناقض بين الماضى بكل قيمه السلطانية القبيحة ومؤسساته القاهرة وطرح الحاضر بكل ديماجوجية وانتقائية حلولة السياسية والفكرية ، وايضا تركيبات مؤسساته البرجوازية الطفيلية الجاهلة ، والمعادية حتى لتواعد عصر التنوير البرجوازى ، المعروفة لكل ذى بصيرة .

فالأنا المطارد ، الرعوب ٠٠٠ المدان المعتقل فى رواية (الهؤلاء) هو القاسم المشترك أو تلخيص وتكثيف السمات العامة لكونية وجود حركة المثقفين المصريين الذين عانوا وتبلور وعيهم بالبعد المأساوى الاجتماعى والسياسية لشعبهم ، وتجاوزوا فى نفس الوقت الحلول المطروحة حتى من الاخوة الكبار والحرس القديم للفكر الاشتراكى التقدمى بكل فصائله من الاربعينات وحتى الاتجاه اليسارى الرسمى التيرىرى .

وبثقافية الصدق فى الإبداع . أو الحساسية بالاسلوب البنائى النقصى . الغادر على كشف حضور هذه الازمة توالى تصمص غلبلة يمكن ان تنف عند بعضها فى (المجموعات الثلاثة) لجديد طوبيا . . . تشكلت فيها مجموعة سمات جمالية ، فليس هناك حكاية (عن) ، أو سرد تجربة متكاملة مضت ، أو رسم لوحة جو ، وأشخاص ، أو تطيلات منعالية ، أو ثرثرة فى السرد ، بل كل ما يمكن أن تنف عنده هو حضور الواقع . بكل توتراته وصراعاته ومعاناة التعامل معه ، وهه هنا واقع متعدد المستويات بعيدا عن ضيق الافق فى فهم

بعد الواقع في الادب بالمعايير الواقعية التقليدية أو التسجيلية أو النقدية
السيكولوجية .

ولكن يجب الا يظن هنا أن القصد الاجتماعي ، أو موقف الكاتب قد
غاب ، أو وقع في شبكة الغربة والنشؤ والتعالى عن النفاذ لجوهر أسرار
العملية الاجتماعية في واقعه ، بمعنى الرصد الفني المجسد للتعديلات التي
مست خريطة البنين الطبقي في بلادنا في الريف والمدينة وما أحدثته من خلخلة
وتغير في القيم السلوكية والتصورات وعالم المثل .

(عن فوستوك يصل للقبر) :

بدأت الرحلة الإبداعية برمز واضح ، كان موضوع قصته (فوستوك
يصل الى القبر) فبدلاً من الاستسلام للتواكل في العهد الغابر (يا خنى
اللطاف نجنا مما نخاف) يرتبط السائق بعصر العلم المسيطر على أجواء
الفضاء (الى القمر بالسلامة يا فوستوك) ولقد حكمت هذه الرؤية المستقبلية ،
مجموعة القصص التي توزعت فيها نغمات متعددة تتوازي وتتقاطع ، تنشد
في عذوبة واقعية شاعرية أغنية عن حاضر المدينة بكل تناقضاته في قصص
(بلا حكمة ، والرصيد ، والفار الذى لم يمت) ، يغذيها ويعصقها عودة بين
الحين والآخر لماضى المدينة الغائر في وجدان جيلنا ، كثورة ١٩١٩ في قصة
(كشك الموسيقى) عندما رغب أهالي زمنى هدم الكشك الذى أصبح رمزاً
ليام الثورة كذلك أصداء مجزرة فتح كوبرى عباس على الطلبة في قصة
(فاتح الكوبرى) فإذا عرفنا تاريخ كتابة هذه القصص بين ٦٣ - ٦٧ لندركنا
أهمية اختيار الموضوع في وقت كان الحاضر السياسى يشجب ويلغى من
وجدان جيلنا كل ما حدث في تاريخنا الحديث من فترات النضال الوطنى التى
تأدها حزب الوفد ، لذلك فأيا كانت القدرات التعبيرية هنا غير مستقرة على
أسلوب متميز ، فيكفى أنها أدركت بصدق معنى البداية ، غير أننا نلطم الكاتب
لو لم نقف عند ملاحظة في البناء والسرد ومواجهة الحدث والشخصية مباشرة
والرعاية الواعية في تجنب الطرق السهلة التى طالما تسكنت فيها القصة
القصرة عندنا في بداية الستينات .

* (عن خمس جرائد لم تقرأ) :

فإذا القينا نظرة إجمالية على نضج واتساع أفق هذه الرؤية في عطاء
المجموعتين (٥ جرائد لم تقرأ) ١٩٧٠ و (الأيام التالية) ١٩٧٢ لوجدنا وحدة
أساسية تتحدد في البداية في شكل الانا المغترب المهوم ... الفارق في
احساسات التاكل والعقم وللا معنى ، غير أنه ليس الأنا الا نطولوجى ..

الوجودى ... المنسحب من مواجهة الواقع أو المهموم في جدران ذاتيته . بل هو الشاهد والضحية ، صاحب القضية الضائعة في عدم تحديد جهات الاختصاص ، هو أنا ... ينسج في تآنى وسحر وبلغة احتمالية ، وبصور متقطعة ... نوعاً من السرد العنكبوتى ... يكشف عن مدى الوعى بأسرار اللعبة الكبرى التى تتخذ من مصر جيل باكمله ملهاة مبكية ومحنة ، لذلك تتحطم كل المواصفات المريحة في الوصف ورسم الشخصيات ، والحوار ، والبداية والنهاية ، لتصبح القصة دوراً محمواً بين الممكن والمحتمل الواقع واللاواقع ، العينى والمتخيل ، الصورة المجسدة والتجريد ، ويصبح الزمن أكثر عمومية ، لينجو من اللحظة المحدودة ، اليقينية ، ومن ثم يصبح الواقع في حركة ويتجاوز فهمه النفعى المحدود ، ويطرح بالتالى سؤال يبحث عن اجابة ، وبالتالي عن فعل يتجاوز الواقع المطروح .

في مجموعة خمس جرائد لم تقرا : يقدم الانا كشخص غريب ، مغرم بالبحث عن حقيقة الاشياء ، عبر رحلة غريبة اعطت الكاتب غرضاً لمناقشة كل ندوب الازمة السياسية والفكرية التى تفجرت عقب نكسة ٥ يونيه ، ولأن الفكرة الرئيسية هى تصوير غناء وقسوة البحث ، فقد تخلص القصاص من التزام المواصفات الواقعية أو الاقتناع بطريقة المأفوف ، بل انطلق من الواقع للحلم وهدفه هو لقاء أكثر من نظرة على التجربة الإنسانية ، فكيف كانت ؟ في قضية (مائة ليون نحلة في الرأس) يصرح راوية القصة والشخصية الرئيسية فيها قائلاً « ان هناك سؤالاً يحاج جواباً لا من حل أو جواب ؟؟ » وهذه الصرخة رغم انثوب الرمزي والعبارة غير اليقينية ، والاحداث غير المفيدة بمعتولية تتحكم فيها بوضوح قلق الكاتب النابع من مثاقشته لطبيعة حياتنا - غمة دائماً وجهتها نظر حول بعض الاشياء العادية اوردها القصاص في امثلة عديدة .. أهمها الخلاف الذى دار حول حقيقته وجود (روث البهائم) في (الطريق أم لا ؟؟) ثم ذلك بين عسكري المرور والراوية والأهالى ، بجانب ذلك كثرة التساؤلات حول قياسه لقطر بئر السلم لمبنى المجمع العالى ، والنظرة ليه من قمته ومن قاعه ، أو من أين يأتى الضوء المسافر ؟ من نجم يشع ؟ .. الخ وكل ذلك يشحن القصة بعناء وحمية البحث عن معنى ما أو حقيقة أو يقين . نهل يتم ذلك في انطم أو الارتفاع عن الواقع ؟ يتخيل الراوية انساناً في حجم عقلة السباع المرتدى (لحذاء السبع خطوات) الموصل لغاية الغايات ، أو يكون في العودة لاصولنا التاريخية مرموزاً لها هنا بصلة الراوية للشهز أم يكون في الموصلة في البحث ، مرموزاً اليها بالمصباح الذى نفذ زيته .

على اية حال غمة رمزية في هذه انقصة . أدت بها لأن تكون تجربة ناضجة وفي نفس الوقت مشوبة بشيء من التصنع : في بعض اجزاء منها .

جعلتها غير متماسكة وغامضة ، لا الغموض المتولد من حساسية وتعتد ما تعبر عنه بل الغموض انبابع من قصور في أدوات التعبير اللازمة لهذا النوع من القصص فقد كانت بعض العبارات واضحة غير مكثفة أو موحية.

ويبقى بعد ذلك في المجموعة عدة قصص تشكل محاولة فنية تلمح بكل ايجابياتها وسلبياتها في التجريب في محاولة الوقوف وجها لوجه أمام وجدان عاجز مهمل وأمام عالم غير مفهوم صامت مرقق . يسوت الراوية تاركا (خمس جرائد لم تقرأ) في قصة بهذا العنوان وفي جو العفن والعطن الذي يهب من شقته ، تحدث عملية شهادة دامية عن حياة أثرت الانسحاب من سقوط وعجز دائم وفي قصته (مطارحة غرامية) يعاني الزوج من ذعر غير مبرر يجعله يظن ان طوله ينقص ، ويفقد حيويته ، ورغبته في زوجته، ويطل الموت هنا أيضا في أشكال كابوسية ، ان عربة الموت السوداء تطارد في الطريق وعينا ، كل الصراخ الذي يستجد به وفي قصص ٠٠ أزمة ، وكل الأنهار ، تصبح اللغة والحوار بناء سردي له استدارته حو زمنية ححث عام في المدينة الوثنية . رغم تقديمه في مستوى واقعي محدد كحديث بين صديقين في القهوة ، أو رجل وزوجته يثرثران وهو يحلق فتنه ويرقب وجهه وخياله في بؤرة المراتيين وهما في حالة توازي ، ونجاة تتحدث المرأة عن رجل جالس عند البحر دائما عند اللسان .. ذلك الرجل المنتظر الذي غرق ولده ولكن لعل قصة (الجاحظون) في هذه المجموعة تشكل الدليل النقي على صحة استنتاجاتنا في البداية عن سر ، العقم . والتاكل واحاسيس التمزق والتهراً ، فهنا ينسج الأنا شبكة مراوغة ومكثفة عناصرها ، الواقع والحلم الانفانزاي ، تنصيد هذه الشبكة المبنية في انطان تجريدي احتجاج وتمرد على التطفل المزعج ، حيث نبرز دائما اثناء حلم الغرق في النهر هذه الصورة (كان يقف هناك بعينه شديدة الاتساع شديدة البروز : يجحظ بهما ويحلق نحوى . وين ورائه مبنى الطينزيون ببرجه العاتى) وتنسأل وقائع الصور الكابوسية لرغبة انسان وحيد مقهور يرغب في الاحالة الى المعاش ، لا يجد خلاصه الا في التعمد في مياه للنهر ، الشاهد الأبدى على دراما ومأساة الحياة المصرية ، وفجأة تتحدد صفة (الجاحظون) حيث يتذكر الراوى (رأيته في بطن أمي ، داخل الرحم وكانت به اشياء غريبة : أسعاء . وخلايا ، ودماء . وانغرازات عجيبة الشأن ، وانسجة وشرابين . وأوردة وعين جاحظة وندوات سياسية .. الخ)

✽ عن الأيام التالية :

لقد تعمدنا تحليل قصص هذه المجموعة وبالأذات كل من قصة (مائة مليون نحلة في الراس) وقصة (الجاحظون) لأننا وببساطة نغيب عن معظم

نقاد الأدب عندنا ، سوف نجد فيها بذور وارهاسات ويدايات تشكل تجربة الكاتب نفسه في الرواية ، وفي رواية (الهؤلاء) بالذات التي لا يمكن محصها نقديا وتقييمها الا بفهم تجربة الكاتب ككل والصبر على رصد تفاصيلها الواعى بها والغير واعى في نفس الوقت ولكننا نظل نتابع تحليل أبرز سمات تجربته القصصية في المجموعة الثالثة (الأيام التالية) ١٩٧٢ ، ان (الأيام التالية) اختارت موضوع قصصى .. توزع في عدة قصص أبرزها (الوباء الرمدى .. اننا نوجئ ، الأيام التالية . هجرة انضدك) يشكل في اعتقادي سمات عامة فكريا وجماليا ، متعلق بحساسية نائقة ورغبة حالة واعية في نفس الوقت تعتبر تخطيا وامتدادا لمجموعة (ه جرائد لم تقرا) بمعنى بداية التبرد على مشاعر التآكل والعقم والجدوى .. تلك المشاعر الكثيرة التي تراكمت على عين كل ذى بصيرة عقب هزيمة ١٩٦٧ خاصة من وجهة نظر جيل الستينات الذي رصد مقدمات الهزيمة والانهار قبل وقوعه .

لقد بدأت مرحلة الضياع والشتات والقلق ومناقشة كل الأسس التي تقوم عليها حياتنا وطرح التساؤل على السنة الجميع (كيف نكون أيها

التالية) ..

في قصة (الوباء الرمدى) تلتقي بنفس الرواية وفي الحاضر يقول (كان ما رأيته غريبا حقا لم أر مثله من قبل ٠٠٠ رغم أنني رأيت الكثير) ونعرف على الفور انه زار إحدى المدارس الثانوية بالمدينة ولاحظ ان تلاميذ (ثانية علمي خامس) يهرولون فرادى وفي هدوء مريب (وليس هذا هو الأمر الغريب الذي لفت نظري ، العجيب حقا أن معظم تلاميذ الفصل كانوا يضعون فوق عيونهم نظارات سوداء ، وبلاستفسار علم انهم غير مرضى بالوباء الرمدى فما هو السبب لا يتخذ الكاتب هنا على الفور اسلوب البناء في السرد في شكل تحقيق مع أبرز التلاميذ ، ومع الناظر ، ومع آباء التلاميذ ، ويظن من يقرأ القصة انها مجرد رصد لاحدى حالات الشغب في المدارس ، ولكن ورغم البساطة في التعبير وعدم الاسقاط ينمو في قلب القصة وبدءا معنى ذا دلالة عامة .. عن اضراب وزعماء ووشاة وناظر متعجرف ، يرتدى هو نفسه النظارة السوداء .

ان المعنى بطل عبر تضمينات السرد البسيط ، ليسخر من ادعاء الوصاية ، والنظام والقهر ، واغتيال التمرد البريء للشباب ، فاذا وعينا جبران العملية الاجتماعية وقت كتابة هذه القصة سنة ١٩٧١ لحدثنا الجرائد والدوريات عن اضرابات عنيفة للاطلاب ضد الوصاية الأشمل للدولة وليس مجرد النظر الصغار ، والدليل على صحة استنتاجاتنا نهاية القصة الساخرة على لسان الناظر (وعلى كل حال فقد فعلت ما فعلت من

أجل صالح الجميع وأولياء الأمور والمدرسين .. وابتأى الطلبة) ان المدارس دائماً هي صورة مصغرة لنظام الدولة ، وفاشية هذا الناظر القزم الذى اوقع العقاب على التلاميذ دون ان يعرفوا الأسباب ، فاشية هذا الناظر تشكى كاريكاتير لفاشية أشمل تسود فوق الشعب ، وتسند على عينيه نظارة سوداء حتى لا يبصر طريق الخلاص منها .

أما عن قصة (الأيام التالية) فاصطيد المعنى يحتاج لنفاذ عبر شفافية وغرابة التكوين السردى للقصة التى تقدم ازمة زوجة طحنت أعصابها ضجة ورقابة وزخم حياة المدينة الوثنية ، ربما لأنها (فى ذات يوم - فى ماضى الأيام - قررت هى الا تنحنى أمام أقواس المدينة الخفيضة ، فأملت رأسها بالجروح والكدمات ظلت مرفوعة الرأس ، فتصلطم بسقف القوس حتى سقطت فاقدة الوعي ، فحملوها فوق نقالة الاسعاف وبهذه الطريقة مرت أسفل عدد كبير من الأقواس ... ثم قال الطبيب - همس الطبيب - (بأنها فى حاجة الى فترة نقاهة فى موقع ناء عن الناس) ويختار الرجل والمرأة مكان على شاطئ البحر ، والرجل هنا أى رجل وكذلك المرأة ، والمكان أى مكان .. فالجواز فى الوصف والحوار والحدث .. ينمو على عادة قصص (مجيد طويبا) التى حللناها سابقاً .. ينمو ومن تفاصيل عامة عن الواقع ليتجاوزها الى واقع أرحب ، أكثر نفاذاً لادراك الواقع المحدود والحد الحث المحدود ، وسمات الشخصية وسلوكها الظاهرى غير أنه لا يستغرق فى نفس الوقت فى المشاعر والأحاسيس الباطنية بحيث يتحول الواقع الى مهمة ، وهنا فى قصة (الأيام التالية) يعود بنا الكاتب لتجربة اكتشاف بكر عاشتها دائماً مدرجات الحس والغريزة ، عند الانسان لاكتشاف أبعاد مكان ما ، وزمان ما ، عبر .. بحث تموجاته رتيبة وكأنه مل أبديته) .

وتبدأ مشكلة تحديد الزمن وأسماء الأيام ... (كان البيت فى ذلك الأمر مشكلة عويصة لكننى عدت وقلت أنه من الجائز جداً أن نحتاج الى معرفة اسم اليوم الذى نعيش فيه ، ولا أأخذ يضمن ما سوف نحتاجه فى المستقبل) ثم (جلسنا معا وفكرنا أن أحسن حل هو أن نضع لكل يوم علامة مميزة ، فيوم أمس هو اليوم الذى حدثت فيه العاصفة فيصبح يوم العاصفة ... واليوم التالى هو اليوم الذى تنبهت فيه الى توقف الساعة فهو انن يوم الساعة او يوم التنبه .. وهكذا .. ولابد أن نختار للغد أبرز أحداثه ونسميه باسمها ، ونفعل نفس الشيء لبعده الغد ولبعد بعد الغد

ودولما) وليكن يوم العاصفة هو أول الأسبوع وليكن هو أيضا أول الشهر . . ومنه نبدا في تكوين تقويمنا الخاص) لسنا بعد ذلك في حاجة لنفهم بعد المعنى في هذه القصة التي تتجاوز في اعتقادي قدرات الكاتب نفسه في إمكانية تحقيق هذا الاحكام بين الواقع والرمز ، الشعر والسرد ، المعنى السبيل في تصنيفات الحدث الخايم ، والعالم الخايم ، وزعم ذلك ، وبالفحص التحليلي الذي اتبعناه نتلقى بالقصد الإجتماعي واضح ، أن زما آخر وحياة أخرى وتقويما آخر ، لابد من إيجاده بديلا لهذا الزمن ، والآن الرتيب العفن الذي نعيشه ، ونفرق في أحواله التي تتخذ اسم المألوف ، والتعود ، والطبيعي والشرعي . . الخ إلى آخر الاعتات التي تبرر استمرار الواقع على ما هو عليه ، دون تغيير وتطويع ، إلى واقع أرحب أكثر نقاء وصفاء . وتبقى قصة (هجرة الضحاك) مغربة بالمناقشة ، ربما لأنها بلورة فائقة التوهج لما استقر عليه الكاتب من رؤية في البناء توازي بكارة الفكرة وشاعريتها حاولنا رصد تطوراتها عبر تحليل عدة قصص محددة ، فهناك كل بفردات لغة التشكيل في القصة من حدث ، وشخيات ، ومكان ، وجو ، ومعنى متعدد المستويات كل ذلك يصور في توازن وتناسب محسوب وتلقائي في نفس الوقت (سمعت أمي تحكي عن أبي بئس ، كان بملك بدنا له قوة فحل ، وحيوة تيس ، حكمت أمي ، لذلك جعل من النساء متعته الكبرى) هكذا تبدأ هذه الرباعية الورتية المزدوجة . أقول رباعية ورتية بمعنى اختيار البناء القصصي على أساس لحن رئيسي موزع في ثمان نغمات متقاطعة ومتوازنة : ١ - الأب ، ٢ - الوشم ، ٣ - الزار ، ٤ - المشب ، ٥ - العينة ، ٦ - البتر ، ٧ - القطار ، ٨ - الابن . هذا الأب - الجسد - الماضي ، الإخصاب ، الذكر عبر التاريخ يجذب الأم إليه نحو المصطبة ولم يتركها الا مع صباح الديك في الفجر ، ويذهب كعادته للحقل غير انه لا يعود ، وتتجيب المرأة طفلين في بطن واحدة ، لكل طين يرضع منه كل طفل منهما (كأنه واحد في مواجهة مرآة) لكل طبعه المختلف الضحاك شقي ، بقود ألعاب الأطفال ، يتسلق الآثار القريبة تستدقظ فيه غرائز الرجولة مبكرة ، عندما يرى ضاربة الودع الفجيرة بعري بلاسها ، وعندما يمشو ويصبح رجلا ، بضاجع النساء في بساطة (أقدر أن أحلق لى أية امرأة في القرية ، وأمسس اليها بعدة كلمات لتتصعد للدماء الى وجهها خجلا ، فهل تقدر أنت على ذلك ، ويوازي هذا الخط ويخاطعه . بداية مرض ثدى الأم اليمين الذي رضع منه الضحاك والغريب أن تطوّر مرض الثدى وعلاجه بالأعشاب ، والصبار حتى نحضه بالعدسة المبكرة ، عندما أصر الضحاك على استدعاء الطبيبة : أن تطوّر مرض الثدى ، يلتقي ظلالة على تحولات في شخصية وطبيعة (الضحاك) حيث يغادره المرح والفتح وشهوة الحياة : ويفرق في الاكتئاب : وبشحب ويبدو منهزما ، الى أن يتقرر بتر للثدى ، وهنا يخفى الضحاك ، كما اختفى الأب ،

الطريق المسحود الذى طالما تسكنت الرواية المصرية في دروبه التقليدية المستهلكة أو الواقعية التسجيلية النقدية .. الخ إلى آخر أشكال الرواية الجاهزة المستوفية الشروط ، السلوكية والنفسية ، عن انماط وشخصيات يظن الروائى المثالي انه يرسمها بعكس سمات وحياة واقعه وعصره ، في عصر تبدلت فيه المفاهيم والتصورات الواحدة الجانب ، حيث تطرح تطورات العلوم الطبيعية والرياضية والكيميائية ، مفاهيم عن الزمان ، والمكان . والانسان ، نسبية تختلف عن مفاهيم القرن التاسع عشر ، بجانب أزمة الفكر الفلسفى في مشكلة الأداة التى تدرك الحقيقة والمعنى والقانون العلمى ، بحيث احتلت مراكز الأبحاث وتطورات العلوم ، والاحصاء ، اماكن كانت تحتلها مفاهيم الفلسفة التجريدية ، كل ذلك يؤثر على الرؤية الفنية والروائية بالذات ، لأن الرواية تقطر لرؤية العصر . ورؤية العصر التحالى تختلف عن كثير من الرؤى التى كانت سائدة وراء مدارس الرواية التقليدية التى مازلنا نتخبط فيها .

ولقد تم التحول للرواية عند (مجيد طوبيا) في شكل محير يحتاج للتحفظ ، ففى حين كانت قصته القصيرة الطويلة (دوائر عدم الامكان ، تطويرا وتمهيدا للرؤية الجمالية والفكرية التى حددناها خلال تحليل مجموعاته القصصية ، جاءت رواية أو قل بمعنى محدد جاءت محاولته (أبناء الصمت) على عكس هذا المستوى الذى تميزت به حساسيته في الإبداع ، رغم ما فيها من صور واحداث ، وشخصيات ، تعيش احدى لحظات واقعا وتاريخنا المعاصر ، اقصد حرب الاستنزاف والصمود في جبهة القتال عقب هزيمة ٦٧ ، ولا جدال ان من حق (مجيد طوبيا) ان يكتب عن خطر الاحداث التى يعيشها الانسان المصرى ، غير ان من حق النقد ان يقترن مدى صلاحيات هذه التجربة في اطار الأساس الادبى والنقدى النوعى الذى استنبطناه من مناقشة أبرز تجاربه القصصية ، وربما ان يخسر كثيرا أو يخسر هو لو وضعنا (أبناء الصمت) وعدة قصص في المجموعتين (هـ جرائد لم تقرأ) و (الأيام التالية) رغم بروز أهمية الموضوع المختار سياسيا واجتماعيا ، لو وضعناها في جانب بعيد عن عمله الأساسى الذى سيبقى ولن يقترن بالحظة العارضة وادب المناسبة .

والنليل على صحة هذا الرأى ما نجده في (دوائر عدم الامكان ، و (الهؤلاء) من تميز في التجريب الروائى واضافة في لغة السرد القصصى . في حين جاءت (أبناء الصمت) كقصة سينمائية ، أو ريبورتاج سريع يلهث وراء الحاضر ، يسجل ويكتفى بظواهر الصورة دون تعمق في النفوس أو الحدث ورؤيته في شمول ، ولعل كاتب ناضج مثل (مجدد طوبيا) عندما يقرأ بنفسه السطور الأخيرة من (أبناء الصمت) عن العبور وحرب أكتوبر ،

يشاركنا هذا الرأي رغم ما قد يبدو فيه من تعسف ، ولننظر الى تجربة اللغة والبناء في قصة (دوائر عدم الامكان) ١٩٦٩ ونشرت ١٩٧١ ، لتدرك صحة المقارنة بين كلا من المستويين أيا كانت حجج للكاتب المعروفة في أن نكل موضوع شكل وبناء .

ان قصة (دوائر عدم الامكان) تجسد العمق ، الاستحالة ، ثمة قدر قد حكم بالعدم على علاقة (عواد) (بعنوسة) .. (عدم الانجاب) ، ان القارئ لبشعر بكثافة التعبيرات وانتقاء اللغة الانطباعية التي تجسد حضورا كله جنون وقتامة واستفزاز .. ثمة استبعاد لواقع يختبئ خلف الجاز ، المقدم في نسق المؤلف ، عن نوعية حياة عادية ، انها اغنية اكثر منها دراما ، وشجن اكثر منها سرد خبر أو حادثة ، يتوزع المعنى بذبذبات الواقع النفسى الذى يحتضن في داخله عالم القرية المصرية ، عالم البنوع والغيب ، لا جدال أن المقصود شيء اكثر من مجرد زواج وعدم انجاب ، وانتحار وجنون .. ان التقصى هنا يمتد ليحيل العلاقة من واقعها السوقى . لعلاقة وجود . الأرض والانسان : المعنى والامل ، ويرتبط كل ذلك بوحدة الجسد .. الاخصاب .. انها تجربة تتعامل مع ندوب وهوامش اللحظات المتأكلة المتوترة الرثعشة ، ثمة سرد دائم من موقف السذرة والانتشار بحيث تنفتت الصورة وفي نفس اللحظة تتجمع ليدركها القارئ : اخيرا في حركتها وديمومتها وتحولاتها . برغم كل ذلك فان طيور اللغة البيضاء لم تنع في شباك اداة التعبير . كانت تفلت فتصبح بعض الكلمات متملطة ، وغير متجانسة أو متناسقة مع سياق المقاطع .. بجانب استيحاء الموال وسط أسلوب تعبيرى اختار اداة المنولوج الداخلى نغمة رئيسية للمرد استيحا الموال ظهر بعض الشيء دخيلا غير مبرر ، ان الكاتب هنا يبلور كل مهاراته في سرد القصة في واقع الحضور السيل ، وهى السمة الأساسية في إبداع ورؤية (مجيد طوبيا) التى اكتشفنا وحلطنا طبيعتها واستهراقيتها . غير انه هنا يفجر اللحظة ، يبدأ من النصف ، يدور ويدور ليجعل الواقع ينتفض ككل . بحيث يكن لمسه من أية ناحية . أنه غالبا ما يدور حول نفسه وتلك في اعتقادى بداية الوعى وصدق الاحساس بتجاوز أنية الحاضر ، بكل زيفه وعدم شرعيته وانسانيته .

تلك في اعتقادى محاولة لتحليل السمات الرئيسية في رؤية (مجدد طوبيا) القصصية ، حاولنا تقصى جانبها الإيجابى الذى اتخذ شكلا متطورا في وحدة الموضوع والبناء ، واشربنا في نفس الوقت لجانبها السلبى ، آخذين في الاعتبار استنتاج معطيات نقدية مستولدة من تحليل قصصه وتطوراتها عبر تفاعلاته مع الواقع المصرى والانتمائى . ككاتب من جيل الستينات وكل

هذا يشكل الأساس واليوصلة التى تعطينا الصلاحيات فى تقييم روايته
(الهؤلاء) كتب عام ٧٢ ، ٧٣ ونشرت عام ١٩٧٩ .

(الهؤلاء) الجنى والمعنى : لسوف نلتقى ومن بداية الرواية-بالرواية
وصوته المتوحد ٠٠٠ ينسج على مهل وغرابة خيوط عالمه الموحش الغريب ،
نظن فى البداية انه عالم خاص ، عناصره الوهم والواقع ، الحلم والوعى .
الرغبة والاستحالة ، غير أن هذا العالم الخاص المشيد بدقة وانتقان
وشاعرية ، سرعان ما يتكشف عن بعد وقصد اجتماعى ، له نموه ومنطقه
وعُموميته ، تناقش فيه وخلال جوانبه بأرحب وأوسع مدى ، قضايا الحرية
والكبرياء الانسانى ، والرغبة الدائمة للتمرد على المألوف والعادى والمتخذ
زيفا شكل الشرعية ، ان السرد الروائى هنا يعتمد الاثبات والنفى ، البناء
والتفتيت ليتهرب من الاستغراق فى الحقائق الجاهزة والمواصفات الواقعية
المستوفية الشروط ، ليخلق صورة وحياة متوترة ، حية ومتدفقة ، يتعدد
المعنى والرمز ، وتستوحى فى بعض جوانبها هنا عملية السرد الشعري
القائم على ايقاع وتخيل ، ونغمة سرية ، وبناء صور متألقة لها تهويماتها
بتعدد المعنى والرمز ، وتستوحى فى بعض جوانبها هنا عملية السرد
الشعري القائم على ايقاع وتخيل ونغمة سرية .

بين الأدب والسياسة

هل نحن بحاجة إلى سياسة ثقافية أدبية؟

د. مجدى يوسف

المحطنى ان اقرا المتالين الافتتاحيين للمعدين الثالث والرابع من مجلة « القاهرة » الغراء ، وهما لرئيس تحريرها الأديب القصاص الأستاذ عبد الرحمن فؤادى ، يحل أولهما عنوان : « اشتباك الأدب بالسياسة كآفة في عالم الكمبيوتر » ، أما ثانيهما فعنوانه : « اللغة السياسية .. والسياسة اللغوية » . والأديب صاحب المقالين عمل كثيرا على الخلط بين الشعر والسياسة في معاركنا الحضارية والقومية المعاصرة في الوقت الذى يحسب فيه أعداء شعوبنا مصالحهم المناقضة لمصالحنا القومية بطريقة رياضية بالغة الدقة والبرود ، وأنه آن لنا الوقت كى نفرض الاشتباك بين الشعر والسياسة اذا أريد لنا أن نتعلم من لخطاء ماضينا القريب . واحضرنى بهذه المناسبة أن هذا الخلط القاتل بين الشعر والسياسة ، الذى يحيل السياسة ورجالها الى شعراء حالمين بما يطمنون أن يكونوا وتكون عليه بلادهم فيخلطون بين الوهم والواقع ويتبادلون الأدوار مع الشعراء الخياليين ، لم يكن من نصيبنا نحن وحننا في حرب يونيو ١٩٦٧ ، وإنما كان بالمثل من أسباب هزيمة الرئيس « ألبندى » والقوى الشعبية التى كان يمثلها (الأونيداد ويوبولار) في مواجهة الاخطبوط الاجنبى المعادى الذى كان يتربص لتلك القوى الشعبية وليدة الوعى كى يضربها في مقتل في ذلك الوقت الذى كان « ألبندى » يصرح فيه بأن جيش بلاده — الذى درب قادته في شمال القارة وتعلوا الولاء لمصالح الاخطبوط الاجنبى — لا يعدو أن يكون جيشا « مهنيا » لا دخل له بالسياسة ، كان يقول تلك الكلمات بينما يشاهد على شاشة التليفزيون مقبضا عينيه وكأنه يحلم . وفى ذلك الوقت نفسه انطلق شاعر « شيلى » العظيم « بابلو نيرودا » يحذر رئيس بلاده من هذا الوهم الكبير في تصائد ثلاث ، الواحدة تلو الأخرى : « انى احذر » ، ثم « احذر مرة أخرى » ، ثم « احذر للمرة الأخيرة » . ولم

ينقص على القصيدة الاخيرة سوى وقت ضئيل حتى كان الانقلاب الفائى المتأمر مع الأعداء ومقتل د آليندى ، وسحق القوى الشعبية التى كان يمثلها ، بل وكافة الأحزاب الديمقراطية وحقوق الإنسان الشيلى . وهكذا تم تبادل الأدوار بين الشعراء والساسة .

ولكننا نتعلم فى نفس الوقت من هذا الدرس المقارن شيئا اضافيا ، لعله يلقى الضوء على ما لم يشر اليه الأستاذ عبد الرحمن فهمى فى مقاله ، وهو أن الأدب والشعر - على الرغم من خصوصية عالمها التى تتبدى فى لغة الفن المستقلة عن لغة حياتنا اليومية وما ينهض على تعليماتها من عمليات حسابية وتنظيمية ذات طبيعة مغايرة لشفرة الشعر وأدواته المجازية - قد يكون أقدر على استشراق المستقبل وهن ثم على التحذير من سقطات الحسابات الإستاتيكية الجامدة المحدودة فى حياتنا العامة ومصالحنا القومية على السواء . والأمـر هنا رهين بواقع الشعر والأدب من القضايا العامة والمصالح الوطنية التى لا يستطيع إذا كان على درجة عالية من الحس المرفه والحس المتوهج الى أن يكون مهموما بها يحاورها ويتخذ منها موقفا إنسانيا واضحا لا يشوبه ترريف « الكلمات » وعذوبة البلاغة الشكلية بينما يستخدم لفته « المتخصصة » وشفرة عاله التخيل فى كل ذلك . فما أشبه الشاعر هنا بالنائم الذى ، على الرغم من ابتعاده عن الاشتياك المباشر بهوم الحياة اليومية ، لا يلبث أن يعود إليها ويعالجها فى « منامه » وان يكن بلغة وشفرة مغايرة للغة الحياة اليومية .

وهنا كان اسهام التحليل النفسى فى الكشف عن آليات هذه اللغة الخاصة - لغة الحلم - وعلاقتها بآليات الإبداع الفنى والادبى من جهة . وبفضايا العلاقات الاجتماعية التى تعكس هوم « الحالم » من جهة أخرى .

نخلص من كل ذلك الى أن فـض الاشتياك بين الادب والسياسة لا يتأتى بالفصل بينهما فصلا منبئا كما قد يفهم من مقال الأستاذ عبد الرحمن فهمى ، وانما فى إعادة النظر فى آليات العلاقة المعقدة بين الإبداع الادبى والفنى وهوم المجتمع المنعكسة فيما يتخذ فيه من قرارات سياسية . ذلك اننا مهما حاولنا أن نفصل بين الأدب والمجتمع أو بين الأدب والسياسة فستذهب كل محاولتنا أدراج الرياح كأن الأدب الذى يزعم عكس ذلك هو نفسه أدب سياسى وبالدرجة الأولى . انما علينا إذا كنا لا نريد أن نفعل كالنعام عندما يتوجس الخطر أن نجابه تلك العلاقة الجدلية على شدة تعقدها بين خصوصية الأدب ومصالح المجتمع العامة ، أو بعبارة أخرى بين التخيل والعمل . فلعل المسألة أن يتصور البعض أن هنالك ثمة انحصاما بينهما . أو أنه لابد وأن تحكهما ثنائية تامة . ولعل هذا التصور يمثل - فى بعده عن

الحقيقة — الوجه الآخر لاختزال المتخيل الشعري الى « واقعية » القرارات السياسية انيومية ، وهو ما حدث في بعض بلدان شرقى أوروبا عقب التحول الاشتراكي فيها مباشرة .

وحتى اوضح ما اقول سأضرب على ذلك مثلا من تجربة شاعت الملابسات أن اكون طرفا فيها . كان ذلك عام ١٩٧٣ أثناء انعقاد مؤتمر « الجمعية الدولية للادب المقارن » في مونتريال . وكانت ثمة مناقشة حامية بين « مارسيل باتايون » ، استاذ الادب الأسباني الوسيط في « الكوليسج دوفرانس » آنذاك ، والرئيس الأسبق « للجمعية الدولية للادب المقارن » وبينى . كان « باتايون » يرى انه لا علاقة بين الابداع الشعري والعلاقات الاجتماعية الموضوعية بين الناس ، وكنت أرى أن هنالك ثمة علاقة بينهما ، وأن تكن أبعد ما تكون عن المباشرة ، فالابداع الشعري يتعامل بلغته وعالمه الخاص مع « الوقائع » الاجتماعية المنعكسة في الوعي العام ، وبذا يتخذ منها موقفا ايجابيا أو سالبا ، مثبتا أو نافيا ، محركا حاسية المطلق في اتجاه معين بازاء ما يدور خارج العالم الشعري . والحق أن هذه القضية — علاقة الادب بالمجتمع — من القضايا التي لازالت تؤرق الجمعية الدولية للادب المقارن حتى يومنا هذا (وهى التى سيعقد مؤتمرها القادم في جامعة السربون خلال الصيف القادم) .

اقول بينما كان النقاش دائر بين « باتايون » (توفى خلال السبعينيات) وبينى ، انضم الينا « فكتور هيل » — استاذ الادب المقارن في جامعة ستراسبورج — وما لبث أن وقف منذ البدء الى جانب استاذ « باتايون » . ثم دخل في النقاش أحد أعضاء معهد الادب المقارن في اكااديمية العلوم في بودابست . وتوقعت أن تتعادل كفتا الميزان ، ولكنه قام ليؤكد بحماس بالغ على انه لا علاقة على الإطلاق بين الادب والمجتمع ، وأنه على دارس الادب أن ينصرف الى التعرف على الشفرة الخاصة بالابداع الادبى ، والادوات السيميولوجية التى تعينه على اكتشاف بنية الادب الداخلية وحسب . وقد علمت بعد ذلك أن هذا القول لا يمثل مجرد رأى فردى للعالم المجرى المتحسث ، وإنما لتيار غالب في معهد الادب المقارن في الاكاديمية المجرية .

انثر ذلك عجبى خاصة وإن المعروف عن البلدان الاشتراكية انها تكلف كثيرا بتتبع العلاقة بين الادب والفن والمجتمع . وبعد أن انتهى النقاش العام مؤقتا ، دخلت في حوار ثنائى مع العالم المجرى استفسر منه عن موقفه هذا غير المتوقع . عندئذ قال لى انه بعد التحول الاشتراكي في المجر داب عدد كبير من « مقالى » الادب على تنبيج « الأعمال » في خدمة التسمارات المرحلية للدولة . وكانت النتيجة هبوط شديد في الكيف الادبى والابداعى على

السواء ، مما أدى الى « ثورة » المثقفين وعلماء الادب الوطنيين على هذا الابتذال ، وانصرافهم الى الانكباب على درس العلاقات الداخلية في العمل الفني مجردة تماماً عن العلاقات الاجتماعية في الحياة العامة . حدث ذلك بدافع لاشك في وطنيته وهو انقاذ الادب القومي من اختزاله الى قرارات السياسة اليومية وما ترفعه من شعارات ، وان كان قد حدث في المجر — البلد نفسه الذي اتجب « جيورج لوكاتش » و « آرنولد هاوزر » (سوسيولوجيا الفن) ، « وكارل مانهيلم » ..

ولكن ، على الرغم من كل الأسباب التي قد تبدو مبررة لهذا القرار البحثي من جانب علماء الادب في المجر . كرد فعل لتطور محدد في تاريخهم القومي المعاصر ، هل علينا — نحن العرب — أن نتلغى — حقاً ، وبشكل مطلق — هذه القسمة الثنائية بين الأدب والمجتمع ، وكأننا نفتح الفصل بين ما لقيمير لقيمير وما لله لله ؟

هـب اننا فعلنا ذلك ، فماذا ستكون العاقبة ؟ نحن نتمنى أن تفعل الدولة ذلك حتى لا يؤدي تدخلها — من موقع القرار السياسي الصرف — في عرض الاعمال الفنية على الناس الى تعسف مختزل لا يعود بالخير لا على الفن ولا على السياسة . ولكن ، هل يمنع ذلك أن يكون لنا سياسة ثقافية وفنية ؟ ولماذا نحن بحاجة الى تلك « السياسة » اذا كنا نقرر سلفاً أن عالم الفن المختزل شيء مختلف كل الاختلاف عن عالم السياسة ؟ واذا سلمنا باننا بحاجة الى سياسة ثقافية ، فأى نوع من السياسات الثقافية نحن احوج ما نكون اليه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخنا الوطني ؟

لسنا اول من يرى ضرورة وجود سياسة ثقافية واضحة المعالم خاصة لدول العالم الثالث ، فقد كان ذلك هو محور الاسهامات والمناقشات التي دارت في مؤتمر اليونسكو الذي عقد في عاصمة المكسيك منذ قرابة العامين . ومن بين التوصيات التي انتهى اليها مؤتمر اليونسكو المذكور ضرورة اشراك اوسع دائرة ممكنة من الجماهير الشعبية في صنع (انتاج) القرارات الثقافية واستهلاكها . ولكن مؤتمر المكسيك لم يتعرض لقضية المصالح الشعبية وعلاقتها بالتنظيم الداخلي للعمل الفني ومن ثم الادبي . ذلك ان مجرد المطالبة بالعدالة في توزيع الادب والثقافة على اغلبية المواطنين لا يعنى بالضرورة تمثيل ذلك الادب — من حيث هو ادب حقيقي — لمصالح تلك الاغلبية ، فنكون بذلك قد حققنا عدالة التوزيع في ميدان الادب شكلياً ، وان تناقض التنظيم الداخلي للعمل الادبي (وهو ما يطلق عليه خطأ يقضيه « الشكل » الفني وان كان اقرب الى عملية التشكيل) ومصالح عامة المواطنين اللذين يسعون

الى اشباع حاجاتهم الثقافية والادبية (انظر - على سبيل المثال - فهم المواطنين في اقبالهم على معرض الكتاب) .

وهنا من واجب الهيئات الوطنية - اذا كانت بحاجة بحق الى اشباع الحاجات الادبية للغالبية العظمى من ابناء الشعب - ان يكون لها **محكات علمية دقيقة** في اختيار ما تفسره على هذه الغالبية من ثمار ادبية وفنية ، والا كانت شكلية تهما في اشباع هذه الحاجات الفنية دون ان تراعى تحقيق الاشباع الفعلي لهذه الاحتياجات الشعبية . فالامر هنا يتعلق برغيف الخبز الادبي ، فان يعم امر لا يختلف على ضرورته اثنان ، ولكن تعميمه لا يتحقق بمجرد النشر والانتشار ، وانما يمدى تلاقيه مع الاحتياجات الفعلية لدى المتلقي (وهي ليست دائما بالضرورة ما يتصور انه بحاجة اليه !) . هنا تصبح المسألة اعمق واعقد بكثير من ان ينشر العنسل الادبي لمجرد انه « يتحدث » عن المطحونين والملم في الحياة . انما المحك في دفع العمل الادبي الى النشر يجب ان يكون : هل استطاع بتنظيمه الفني لعالمه ان يخفى ان بضيف جديدا - ليس من موقع الجدة والطرافة المطلقة ، وانما **الضرورة** في الكشف الفني عن جوانب لم يسبق اكتشافها في رؤية العالم - يكون بمثابة النقد الخفي لرؤية المتلقي للعالم ، وان يكن في غلالة لعبة الفن ؟ (« ربي كان الفن لعبة ، ولكنه لعبة جادة » - هذه العبارة لـ « كاسبار دافيد فريديش » المصور الالماني الذي اشتهر عنه انه « رومانسي » وان كانت عبارته ليست رومانسية على الاطلاق) . وهل يكون الفن جادا الا اذا حفز وعى المتلقي وحساسيته معا الى اكتشاف العالم بشكل لم يلفه من قبل وبشكل يتضمن نقد رؤيته السابقة للعالم ولكن من خلال « لعبة » يستمتع بها وهو يخلص نفسه من اسار وعى بالحياة والطبيعة **كأن اقل تطورا** قبل ان يخوض تلك التجربة الابداعية الجيدة ؟

اذا كان لنا ان ننادي بأن تكون لنا سلسلة ثقافية فيما ننشره على الناس من اعمى ، فينبغي ان يكون لها هذا التوجه ، ولكن لماذا نكتب اذا ما حاولنا ان نفصل فصلا شكليا بين الادب والسياسة او بالاحرى بين التخيل والعمل (الفعلي) لمجرد اننا لا ندرك آليات العلاقة المعقدة - بل شديدة التعقيد - بين الجانبين ؟ اليس الاجدر بنا ان نبذل ما يهدف اليه الاستاذ عبد الرحمن فهدى في مقالته المشار اليهما في بداية هذه السطور ، هو ان نكشف عن هذه الآليات المعقدة بدلا من ان نختصر الطريق ونتجاهلها تماما ؟ وهل يعني تجاهلنا لها انها ليست قائمة بل ومؤثرة ؟ من هذا المنطلق الرحب - على دقته العلمية الفائقة - يجدر بنا ان نستكشف طريقنا نحو تخطيط ادبي -

ثقافى لوطننا العربى يقدم من خلال اسهاماته الابداعية — التى لا يفتأ لها ان تكون كذلك الا اذا كانت نقدية كشفية ، فكل عملية ابداعية تحمل فى طياتها بالضرورة تجاوزا لمرحلة سابقة فى مجال الابداع ذاته — ما يدفع الحساسية الشعبية بالوسائل التخيلية الى ان تدفع عجلة الانتاج فى المجتمع ..

الادب المطلوب اذا هو لعبة فنية تشرك المتلقى معها فى عفوية ممتعة كى يقبل على تحرير نفسه من جمود العادة وريق التصور المجمد للحياة (الذى احيانا ما يطلق عليه — من باب الخطأ — لفظة « الواقعية ») . ولا ننسى اخيرا انه فى مقدور الادب المبدع ان يحقق بفنيته على المستوى الاجتماعى الخالص ما قد تعجز عن تحقيقه وسائل الاعلام المباشر كلها مجتمعة .. وهنا اكون قد اتفقت تماما مع الاستاذ عبد الرحمن فهمى فى تعريفه على دور الشعر فى تاريخ امتنا العربية ، وان كنت اختلف معه فى تقويمه لموضع الأدب من قضايا مجتمعنا العربى المعاصر .. بل انى اذهب الى أبعد من ذلك واقترح على مجلاتنا الثقافية ان يكون لها تخطيط وسياسة ثقافية واضحة المعالم بالمفهوم الرحب الواسع العلمى الدقيق الذى اشرت اليه فى هذا المقال ..

.

الذكرى الثانية لرحيل الشاعر أمل دنقل

أمل دنقل أفبر شعراء الرفض

نسليم مجلى

كانت « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » رؤية فاجعة للواقع ونجوة بكارثة وشيكة الوقوع ، فلم ينفذ عام على نشرها حتى داهمتنا هزيمة يونيو القاصمة ، التى أثبتت صدق رؤية الشاعر ورهافة حسه .

والصدق لا يتأتى اعتباطا أو مصادفة للشعراء ، وإنما هو ثمرة استيعاب ذكى للثقافة والتراث ووعى بواقع الحياة الاجتماعية والفكرية فى الماضى والحاضر ولعل هذا ما يقصده « اليوت » حين يؤكد على ضرورة تربية الحاسة التاريخية لدى الشاعر ، تلك الحاسة التى تجعله ابنا لعصره وقادرا فى الوقت نفسه على الابتكار والتجديد ... وعلى التنبؤ والتحذير ... وهذا ما تحقق بدرجة كبيرة فى شعر أمل دنقل .

أمل دنقل من خلال معاناة طويلة لتجربة الحياة والغنى ، والفكر فى واقع اجتماعى ونشأ فى محروم من أجواء العدل والحرية ... مما جعله يحس بمشاعر القربة والاعتراق فى قريته الصغيرة بأعماق الصعيد أو فى غيرها من أماكن العمل والاقامة التى كان ينتقل إليها من وقت الى آخر .

فى قصيدة « بكائية ليلية » التى يثرى فيها صديقه الشهيد الفلسطينى مازن جودت أبو غزالة نجد أول تعبير عن هذه المشاعر حين يقول :

وكان يبكى وطننا ... وكنت أبكى وطننا

نبكى الى أن تنتضب الأشعار

نسأله : أين خطوط النار ؟

وهل ترى الرصاصة الأولى هناك ... أم هنا ؟

ثم يتطور هذا الشعور بالغربة النفسية والاجتماعية الى موقف واضح محدد الأبعاد في واحدة من أعنف قصائده الساخرة ، وهى (كلمات اسبارتاكوس الأخيرة) حين نجده يدن الخنوع والاستكانة ويمجد التمرد والرفض ... وهذا واضح من البداية حيث يقول :

المجد للشيطان ... معبود الرياح

من قال « لا » فى وجه من قالوا « نعم »

من علم الانسان تمزيق المعدم

من قال « لا » فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم !

فالشاعر هنا يتكلم بلسان اسبارتاكوس ، ذلك العبد الذى قاد ثورة العبيد ضد طغيان الأريستوقراطية الرومانية الاقطاعية فى القرن الأول قبل الميلاد ، وشنق بالقرب من أبواب روما ... معبرا عن موقفه ... وهو يمجّد الشيطان رمز التمرد للخالد ونموذج العصيان القاطع فى وجه جمهرة الخائفين والخاضعين .. ويرى أن عصيانه كان سببا فى تمزيق العدم والظلام وبداية التحضر والعمران ... وهى بداية ظهور الارادة الانسانية ... وبداية مسيرة التطور ... فعصيانه كان بداية لعصر المعرفة الانسانية ... فمنذ تلك اللحظة ، أخذ يتضح معنى الخير ومعنى الشر ... وللعقاد عبارة جميلة فى كتابه ابليس تقول أن معرفة ابليس كانت فاتحة خير للانسانية .

وأمل ننقل هنا يشبه الشاعر الانجليزى ميلتون فى ملحمة « الفردوس المفقود » حيث يمجّد الشيطان للأسباب ذاتها ... لكن الذى يهمنا هنا من هذه الابيات أن أمل ننقل يقدم اعلانا عن هويته كشاعر فهو يتوحد مع شخصية اسبارتاكوس ... ويمجّد الشيطان أيضا ويرى أن الرفض ضد طغيان قوى القهر والتسلط طريقا حقيقيا لحياة روحية أبدية الألم على حد تعبيره .

معلق أنا على مشائق الصباح

وجبهتى - بالموت - محنية

لأننى لم أحنها ... حية !

ولا نكاد نسمع هذه الكلمات ، ونأمل صورة اسبارتاكوس المعلق على الصليب حتى نجد أنه قد رفعنا الى جانبه ، معلقى على مشائق القيص

أو مشائق السلطة الطاغية . وهكذا ينكشف وجه المأساة على حقيقته ،
فاذا هي ليست مأساة فرد تمرد بل مأساة الغالبية المستضعة والمضطهدة
في آن واحد . . . وكما وحد نفسه مع اسبارتاكوس . . . وحد بين جماهير
الاسكندرية في القرن العشرين . . . وبين عبيد روما في القرن الأول قبل
الميلاد . . .

يا أخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقي

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الاسكندرية الأكبر

لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم الى

لأنكم معلقون جانبي . . . على مشائق القيصر

فلترفعوا عيونكم الى

لربما اذا التقت عيونكم بالموت في عيني

يبتسم الغناء داخلي . . . لأنكم رفعتم رأسكم مرة !

« سيزيف » لم تعد على اكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق

والبحر . . . كالصحراء لا يروى العطش

لأن من يقول « لا » لا يرتوى الا من الدموع

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق .

فسوف تنتهون مثله غدا .

فالانحناء مر

والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج الردى

هذا كلام يحمل التحريض على الرفض والتمرد والثورة ، لأن العسف
والقهر ليس قدرا محتوما على البشر . . . فسيزيف لم يعد يحمل الصخرة
. . . بل أصبح يحملها فقط الذين يولدون في مخادع العبيد . . . ولهذا
يدعومهم لرفع الرؤوس . . . فالجميع مشنوقون سواء ثاروا أو لم يثوروا وهذا
ما يعنيه بقوله « الانحناء مر . . . والعنكبوت فوق اعناق الرجال ينسج
الردى » وإذا كانت حياة الذلة والخنوع طريقا الى الموت . . . فلتكن الثورة
وليكن التحدى شرفا للانسان وطريقا الى «الام الأبدى !

ولا نكاد نطمئن الى هذا المعنى حتى يفاجئنا الشاعر بمعنى مخالف تماما
حين يقول :

فقلوا زوجانكم ٠٠٠ انى تركت زوجتى بلا وداع

وان رايتهم طفلى الذى تركته على فراعها

فعلوه الانضاء ؟

علموه الانضاء !

الله لم يغفر للشيطان حين قال لا !

والودعاء الطيبون

هم الذين يرثون الارض فى نهاية المدى

لانهم لا يشنقون !

علموه الانضاء

وليس ثم من مفر

ولا تحلوا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد !

وخلف كل ثائر يموت : آخر ان بلا جدوى

ودمعة سدى !

وقد يدهشك هذا الكلام الأخير ، لانه يبدو مناقضا جدا للمقطع الاول
فتسأل كيف امكحه ان يتحول من النقيض الى النقيض ، حتى اصبح داعية
للخنوع والانضاء مقرا بعبثية الرفض والثورة ٠٠٠ والا كيف يمكنه ان يقول
بأن « خلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى ، ودمعة سدى ، اليس هذا
شبيها بما قاله سليمان الحكيم حين صاح صيحته اليائسة باطل الأباطيل
الكل باطل وتبض الريح ولا منفعة الشمس ٠٠٠ » أو ما قاله المصرى ،
تعب كلها الحياة فما أعجب الا من راغب فى ازدياد ،

هكذا يبدو الأمر ربما للنظرة الاولى ٠٠٠ ولكن مع التأمل العميق
لابيات أمل ننقل نجده لا يتطابق أبدا مع هذه الرؤى التى تؤكد عبثية
الحياة ، وخيبة أمل الانسان .

والواقع ان الشاعر يستخدم النقيضين ساخرا سخيرة مريرة بواقع
الانسان فى مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة امامه ٠٠ وهو يستخدم هذا

الأسلوب المغرب أو الغريب لكى يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر فى مأساة حياته • انها حيلة من حيل الاغراب ترمى الى تغريب - واقع الانسان فى مجتمعه ••• وحين يبدو هذا الموقف شاذا أو غريبا ••• فإنه يدعو للتغيير الشامل ••• وهذا ما يتضح فى الفقرة التالية ••• حين يمعن فى دهائه الفنى ويعتذر لقيصر عن خطيئة ويهديه جمجمته ليصنع منها كأسا لشربه ••• ولكنه يحزنه من الاستمرار فى قطع الأشجار ••• فقد يحتاج فى يوم ما الى الكل •

وهو يستخدم اسم قيصر رمزا لكل طاغية ••• وبالمقابل يستخدم هانيبال البطل البربرى الأفريقى كرمز للمخلص ••• فهانيبال خرج من قرطاجة ••• ورد عدوان روما •• بل وصل حتى أبواب روما نفسها ••• والشاعر ينتظر أن يخرج من بيننا هانيبال لكى يتصدى للمستعدين والغزاة ••• لكن دون جنوى ••• وهذا ما نفهمه من قوله :

وان رأيتم فى الطريق « هانيبال »

فأخبروه أننى انتظرتة مدى على أبواب روما المجردة وانتظرت شيوخ روما ••• تحت قوس النصر قاهر الأبطال ونسوة الرومان بين الزينة المربدة •

ظلال ينتظرون مقدم الجنود

قوى الرؤوس الأطلسية المجددة

لكن « هانيبال » ما جات جنوده المجددة

فأخبروه اننى انتظرتة ••• انتظرتة •

لكنه لم يات !

واننى انتظرتة ••• حتى انتهيت فى جبال الموت

وفى الدى « قرطاجة » بالنار تحترق •

ولأن امل دنقل شاعر فنان ، فان الصورة فى شعره صورة مركبة ••• تحمل فى تضاعيفها كثيرا من الخطوط والالوان ••• ولا تعطى معناها دفعة واحدة •• بل تحتاج الى كثير من التأمل والتدقيق ••• وهذا ناتج عن ثقافة واسعة وعميقة وعقل مفتوح يعرف كيف يحلل للتاريخ والواقع ويفهم بعيدا عن التعصب والانطلاق •• ولهذا نجده يقدم صورة مركبة لروما فهى ليست رمزا شاملا للشرا أو الطغيان •• فاذا كان قيصر هو الليكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية ••• فان شيوخ روما ••

هم رموز تجسد الجانب الآخر من روما ... وهو الديمقراطية ... ومن ثم جاء انتظاره لشيوع روما كما انتظر هانيبال - لكنهم لم يسرعوا لانقاذه أو لاعلان حريته .. وهذا يعنى أن الحرية أو الخلاص لم يأت من داخل روما عن طريق الشيوع ... ولا من خارجها عن طريق هانيبال ... فشئق اسبارتاكوس .. وسقطت قرطاجة في جوف الحريق ... وبهذا يمهد للفكرة الأخيرة حين يوحّد بين عبید روما المضطهدين في شخص اسبارتاكوس ... وكل المناضلين ضد الديكتاتورية والقهر والطغيان .

« قرطاجة » كانت ضمير الشمس .. قد تعلمت معنى الركوع

والعكבות فوق اعناق الرجال

والكلمات تختنق

يا اخوتي : قرطاجة العذراء تحترق

فقبلوا زوجاتكم

انى تركت زوجتى بلا وداع

وان رايتم طفلى الذى تركته على ذراعها ... بلا وداع

فعلوه الانحاء ...

علموه الانحاء

علموه الانحاء

أمل دنقل في ذكره الثانية

محمد أمين الشيخ

كان يمضى
في ثبات الخالدين
ولرف الظل ... كنبت الياسمين
لم يطاطىء رأسه .. يوما
ولم يحن الجبين
كان سولحا
يجوب الأفق ... لا يلقى عصاه
ساجدا في الكون
مشغوبا ... بأن يرقى مداه
لم يكن عبدا ... يبيع الشعر
للتيجان ... للعرش المذهب ... للطفاء
لا ... ولا امتحت يده
عزة غشيقه من أصلايه
يتبع الانسان في الدنيا أباه

❖ ❖

حار فيك الناس ... لا يدرون
ماذا ؟ .. من تكون ؟
عفى ... جاء من بين القرون
فيه اصرار .. المهلهل ،
وسياحات .. امرئ القيس ،
الى المجد المؤثل
كبرياء المتحدى
وهو يغشى كل درب
يذرع الأرض على مهر مطهم
شامخ الأنف لدى كافور

من كافور عندك ؟
لا ٠٠ ولا السلطان في القصر المعظم
أنت يا شاعر أعظم

يا غريب الدار ٠٠٠ هل أبكى لحبك ؟
أم ترى أبكى لزرقاء اليمامة ؟
أم ترى أبكى لما صرنا إليه ؟
والذي أمست روايينا عليه ؟
بين تمزيق وضعف وسآمه
آثرت (عيس) على الحرب
استكانات السلامة
وتواري اليوم عنتر ٠٠٠ ومضى ٠٠ بين الخيام
يحبذ الذوق ٠٠٠ ولا يحى الزعائم
كيف لا أبكى واضجر ؟
وسيوغ العرب أمست أربا
والجباد ٠٠
التي كانت تثير النقع
ولت هربا
لا تلمنى ٠٠ اننى اشقى وأقهر

كان كالبلبل ٠٠ وجدانا والحنان ٠٠ وحبنا
كان كالحقل ٠٠٠ عطاءات وخصبا
كان كالبيستان ٠٠ يحوى كل زهرة
كان كالفارس ٠٠ يرفض - في زمان القهر - قهره
عيقرى للشعر ٠٠ ما أروع شعره
رقة الورد ٠٠ ونشر الفل ٠٠ والحس المرهف
واهتمامات المثقف
وقواف - كمطاء السيل ليست تتوقف
حينما تعظم في أعماقتنا هذى النفوس الزاكيات
ونراها كألشعوس المشرقات
تصغر الدنيا على آفاقنا ٠٠٠ ويهون الصعب في أعماقتنا
لا نبالي بالحياة ٠٠ أى شئ في الحياة
كل شئ سوف يفنى إنما ٠٠ تبقى المعانى خالدات

حول استلهام التراث وقصائد لأمل دنقل

محمود عبد الوهاب

يتجاوز الشاعر دوائر التعبير عن انفعالاته بالقصائد الحماسية أو التحريضية ودوائر التعبير عن عواطفه بالقصائد الغنائية حين يرقى إلى مقام الإبداع الشعري الذي يجسد رؤيا قد تحقق لها العمق والتكامل والشمول . انه يحتشد بكل قدراته كي يخترق في وجدان المتلقي حجب الأنانية وأسوار اللحظات المعزولة وحجود الولاءات الأسرية والعائلية والطائفية طموحا إلى الكشف عن الجذور الحضارية الواحدة ووشائج الانتماء الوطني والقومي . ولكي يتحقق للشاعر بلوغ هذه الغاية قد يتخفى خلف عدد من الألقاب التراثية لعل حضوره أمام القارئ متقصا رداء الشخصية التراثية ومتخذاً ملامحها النفسية والفكرية ومستعينا بها استقرار لها في وجدان المتلقي من هيبة أو جلال أو تعاطف . . لعل كل ذلك يكون أعنى تأثيراً من حضوره المباشر .

يستدعي الشاعر الشخصية من أطاراتها التاريخية أو الاسطورية أو المحمية أو الدينية كي يعيد صياغة ملامحها في تشكيل جديد تنطق أبعاده الجديدة بملامح من رؤياه وتمتلك سماته الفنية من عناصر التشكيل والإيقاع ما يرقى به إلى مستوى التأثير في وجدان المثقف المعاصر .

لا يفتزع الشاعر الشخصية التراثية من سياقها الخاص ليضعها في سياق يتناقض مع تكوينها النفسي أو الفكري أو ليجعلها تلعب دورا يتناقض مع الدور الذي استقر لها في وجدان القارئ . انه قد يضيف أو يحذف عن سماتها بعض الملامح التاريخية ولكن بالقدر الذي يعمق من حضورها الدرامي والذي تحتمله طبيعة مكوناتها الأولى .

ان علاقة الشاعر بالشخصية التراثية هي علاقة النحات بالخامة :

انه يبتكر حلوله الخاصة لتطويعها لما يحقق أهدافه ولكنه التطويع الذي ينطلق من استبصار عميق بكل إمكاناتها الطبيعية : صلابة المعدن أو

منحوية الكتلة العصبية .. خصوصية الطبيعة المضوية للاخشاب درجات
الخشونة أو النعومة في العصر .. مستويات التخلخل والامتلاء .. الخ .

لا يستدعى الشاعر الشخصية من عصرها أو سياقاتها التراثية أنه
يستدعيها من قلب الملقى ووجدانه كي تتحول بفضل موهبته وثقافته وخبرة
مهرسه الفني الى جسر للتواصل والتجاوز والارتقاء .. جسر ينتقل
«القارى به — دون تلق أو توحس — من قيمة التقليدية الراسخة الى قيم
الشاعر النابضة بروح العصر .

على ضوء هذا التصور النقدي لمسألة الشاعر بالشخصية التراثية
انضم هذه الأثرية لثلاث قصائد من ديوان أمل شغل هي كلمات سبارتاكوس
الأخيرة ومقابلة خلصة مع ابن نوح ومن مذكرات التنبى في مصر .

في قصيدة كلمات سبارتاكوس يجسد الشاعر في كلمات زعيم ثورة
المعبد كيف يتحول للتائر تحت وطأة الهزيمة الى خانع ذليل وإلى مبشر
بالبئس ولا جدوى للمقاومة . وعين الطم بملم سعيد لأن « خلف كل قيصر
يموت قيصر جديد وخلف كل ثائر يموت احزان بلا جدوى . وبمعة سدى »
والشاعر حين يجسد هذه الهوة الى تربى فيها التائر المهزوم يستنفر في قارئة
الاحتشاد لتحقيق النصر ويزيده اصرارا على التصدى والرسوخ لأن الهزيمة
التي تبدا على أرض المعركة قد تنتهى في أعماق الروح لتزيين الاستسلام
لارادة العدو .

تتكون القصيدة من أربع مقاطع يقف المقطع الأول فيها بنغماته المألوفة
ذات الايقاع الحماسي في عزلة كاملة عن المقاطع الأخرى التي يتلو فيها للتائر
المهزوم وصايا الركوع والخنوع والانحناء . لكن هذه العزلة الفنية عن اجواء
المقاطع الأخرى تكتنفها عزلة أخرى فكرية وجدانية تنأى بها بعيدا عن
تماطل القارى واستجابته .

يقول المزج الأول : للجد للشيطان معبود الرياح

من قال لا في وجه من قالوا نعم

لقد تكون وجدان القارى العربى — بل والقارى في كل للعالم منذ
نشأت الحضارات على ضفاف الأنهار — والشيطان عنده هو الشر والظلم
والاستطاد والظلمانيان .. بل لقد كانت شعوبنا في الأزمن القديمة ترى للشيطان
في الجندب والجفاف والظنالم . كيف يفهم القارىء إذن أن يكون للجد
للشيطان . يقول الشاعر المجد له لأنه قال لا في وجه من قالوا نعم ولكن هل
كل نعم هي دليل للنفاق أو قبول للذل وكل لا هي عنوان للمقاومة والبطولة

والنضال . لقد قال الشيطان لا إرادة الله وهو الحق والمجدل . قال لا .
لإنسانية الإنسان فهل تعطيه لا في هذا المقام شرفاً إن يكون المجد له .

* *

ويقول الشاعر في المقطع الثاني من نفس القصيدة :

الله لم يفتر خطيئة الشيطان حين قال لا

إن الشاعر يضع الذات الإلهية في صف واحد مع الطغاة والجبائره
والمستغلين الذين تستقر عروشهم على قوائم الرضوخ لهم والخضوع لأرادتهم
لذا يهزما ويقلتها إعلان التمرد والاعتراض وهي صورة تتناقض مع الحس
الديني والحس للفني معا . ترى هل تحقق مثل هذه الأساليب في الصياغة
جسر التواصل والمعبور بين القيم الراسخة في وجدان القارئ وقيم العصر في
وجدان الشاعر ؟

كانت قصيدة سبارتاكوس إحدى قصائد ديوانه الأول وكانت مقابلة
خاصة مع ابن نوح إحدى قصائد ديوانه الأخير أوراق الحجر رقم ٨ فهل
تجاوز الشاعر موقف التجاهل لما استقر في وجدان جمهوره ؟

كانت قصة نوح في التوراة والقرآن الكريم تجسيدا للعقاب الزادع
الذي أنزله الله بمجتمعات أختارت الرذيلة والشر والظلم والفسق ورفضت
الفصيلة والخير والعدل والطهارة . مجتمعات استسلمت لعبادة المال
والشهوة والسلطان ورفضت عبادة الحق . ولذا كان الطوفان الذي أغرق في
كل الأرض الظالمين لأنفسهم ولشعوبهم والساخرين المستهترين برسالة
الرسول ولذا كانت السفينة وسيلة الانتقال إلى حياة جديدة يحيها المؤمنون
بالرسالة . كان ابن نوح قد أصم أخفيه وقلبه عن الإيمان بدعوة أبيه وقد
ظن أنه قادر على النجاة من العقاب الإلهي الشامل باعتصامه بجبل ظن أنه
أعلى من أن تبلته المياه المتطولة . إن غرق ابن نوح في موقعه المنيع تحت
الطوفان تجسيد رمزي لفشل الاعتصام بأي قوة في مواجهة الإرادة الإلهية .
هكذا تحدثت الكتب المقدسة وهكذا استقرت قصة نوح وابنه والطوفان
والسفينة في وجدان القارئ .

لكن الشاعر في قصيدته يخرج ابن نوح من مقام العصيان والخطا
والغرور بالقوة ليضعه في مقام المناضل المدافع عن الوطن ويضع المؤمنين
الناجين بمعيتهم من مجتمعات الظلم والفجور في مقام الهاربين الجبناء
(ناهي للوطن في أزمنة الرخاء وخافليه في أوقات المحنة) . لقد تحول
الجبل غند للشاعر من رمز للقوة المادية التي عجزت عن مواجهة قوة الحق

الى رمز لقوة الشعب وقد فشلت للقوة المائية في القصة الدينية وقوة
الشعب في القصيدة عن مواجهة الطوفان فهل كان الشاعر يستبدل قوة
الشعب بقوة الجبل ليثبت لها نفس العجز والفشل ؟

إذا كان الشاعر يحتشد لتجسيد قيمة الانتماء الوطني وبسالة النضال
ضد كل ما يهدد تراب الوطن أو سيادته لماذا إذن يختار هذه القصة الدينية
ليضع أبطالها في سياق يتناقض مع ما استقر لهم في وجدان القارئ ؟ وهل
تصمد فكرة الدفاع عن الوطن أمام طوفان يشغل كل العالم ويغرق جباله
ووديانه وطيوره وحيواناته ؟ ألا يعد هذا الأسلوب في الصياغة خروجاً على
قانون الخامة التي لا ينبغي تطويعها لما يتناقض مع مكوناتها الطبيعية ؟
وهل يأمل الشاعر في تحقيق التواصل مع قرائه وهو الذي يجسد في قصيدته
كل ما يحرك في قلوبهم مشاعر التملل والتوجس والنفور ؟

تجاوز الشاعر هذا التناحر بين تجربته الفنية وخامته التراثية في قصيدة
من مذكرات المتنبي في مصر . فقد أتاح له قناع المتنبي تجسيدا لتجربة
السقوط من قمم الأحلام القومية واستشراف آفاق المجد العربي واستلهام
حضارة الماضي العربي المزدهر الى هوة الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧ والتفكك
العربي والبحث عن سبيل لتحرير الأرض المحتلة في أروقة الأمم المتحدة .
كان المتنبي يشمر بالهوان في قصر كافور الحاكم الأجنبي الجاثم على عرش
مصر بلا فضيلة من علم أو فروسية أو حكمة . . وكان يحن لإيامه مع سيف
الدولة الحاكم العربي الفارس الشجاع . لقد تردى المتنبي من موقعه الرفيع
كشاعر يتغنى بقصائد الاعتزاز بالانتصارات العربية على جيوش الروم حين
قبل الحياة بين حاشية حاكم كذوب بهدر موهبته في نظم قصائد تنفعل
اكتشاف مزايأ خافية في عيوبه الظاهرة أو تغازل أورام زهوه وغروره أو
تسامره وتسرى عنه . كان الماضي عند المتنبي هو الحنين الى مجد النضال
العربي والى صدق الشعر وكبرياء الشاعر والى حبه لخولة أخت سيف الدولة
وقد صور الشاعر عمق التردى حين صور كافورا حاكما يرين الصدا على
سيفه في غمده حتى لو سمع صيحة الاستغاثة أو صرخة الاستنفار وحين صور
أسر خولة وضياعا في أزمنة التهاون والاستسلام والتفريط .

لقد أضاف الشاعر الى تجربة المتنبي عناصر لم تتأكد تاريخيا بالتوثيق
الحقيق (حبه لخولة) وعناصر لم تحدث تاريخيا (أسر خولة) لكنها إضافات
تسامم في تحقيق الشكل الأكمل لتجربته الفنية دون تجاوز لطبيعة المكونات
الخاصة لعناصر المادة التاريخية الخام لقد مد في قصيدته بعض الخطوط
التاريخية الى نهايات محتملة دون قسر أو تعسف أو ابتسار .

لقد تحقق في هذه القصيدة التطابق والتكامل بين وجه الشاعر وقناعه
الترائي لكنه أنهى قصيدته بأبيات تنتمي إلى تجربته المعاصرة ولا تنتمي
إلى تجربة الترنبي .

ولن استعارت بعض مقاطع من قصيدته المعروفة :

عيد باية حال عحت يا عيد

لما مضى أم لأمر فيه تهويد

نابت نواظر مصر عن عساكرها

وخاربت بدلا منها الأتاسيد

وهي إضافة تنال من البناء الفني للقصيدة وتحدث شرخا في اتساق
التجربة الفنية المعاصرة مع التجربة التراثية وتحول القناع التراثي من شكل
فني يستدعيه الشاعر للاستعانة بعلاقاته وظلاله وأصدائه لتجسيد تجربة
الشاعر بكل أبعادها إلى منجر يقف الشاعر عليه لينقل إلى معاصريه صومه
واحزانه في أسلوب خطابي مباشر .

الحضور والغياب ..

رضوى عاشور

قبل عامين مات يحيى الطاهر ، وأجل أيام مات أهل .
أذن فالوت راح يطلب بنفسيه خيسا ، نحن أبناء هذا الجيل
وبناته الذين بدانا العمر بالبكاء بين يدي الوطن . وهنا افتتح
قوسا لأشهر الى قصة قصيرة لواحد منا : (يدعو شاب فتاة
للدخول الى الحجرة معه ، ويخلق قميصة فتري الجراح في
صدره وظهره . ويسالها الشاب : أرايت ؟ تجيب : رأيت !
يلبس قميصة ويفادران الغرفة)

واقول ان ابراهيم اصلان — والقصة له — قد كتبنا في قصته ، ولكن
جيتنا الذي يخفى الجرح تحت التقيص يتقن العناد والمكابرة ، فنحن ساخطون
صاحبون غنيون سليطو اللسان ، نروح ونغو في كل وقت كان لا جرح
هناك ، كان لا نشيج في الداخل .

وقلنا نبني — كما يفعل البناء في كل جيل — وليكن ما نبنيه قلمة ،
تذود عنا ، وتشهد من بعدنا لنا وعلينا . وقلنا نبني كما يليق بمصريين
حرفتهم البناء منذ الازل . رحنا نقطع من صخور زماننا اجبارا نشخبها
ونسويها ونملسها وننقشها ونعلى البناء .

وليس كل أبناء الجيل وبناته سواسية ، فمن البناء
باك ، ومنهم السيد البناء . والصعوبة يا صاحبي ان يطلب
الموت هكذا ويحصل على السيد البناء أهل .

حين رأيت أمل قبل ساعات من رحيله ، راقدا لا يقدر على رفع راسه
من الوسادة ، وقد حط طائر الموت على سريريه هرولت من المكان كالمهزوم ،
أكرر في سخط وممرارة : هذا الزمن الداعر . . هذا الزمن الداعر !

والآن بعد أربعين يوما ، وفي لحظة تبدو أكثر هدوء ، أسأل نفسي :
الم يكن أمل يكتب الشعر تحسبا لتلك اللحظة ؟ ألم كن يكتبه ليخود ؟ اليس
من يختار أن يكون بناؤه قلعة يختار قبل ذلك أن يكون العمر منزلة ؟

قلت إن الموت بدأ يطالب بفصيله ، ولن يتوقف .. ونحن أيضا
الذين نتقن العناد والمكابرة سنواصل بناء قلعتنا حتى نذهب كما ذهب ،
ونترك البنيان يشهد لنا وعلينا ، كما يشهد ذلك المنشد الجوال « يحيى »
الذى راقبه أن يسمى نفسه قاصا ، ويشهد لذلك الشاعر « أمل » الذى انتقمى
للجسد الحر الذى لم يلن تحت سياط المروض .

ولا أقول أن الأيام لن تجود بشعراء مثله ، فالأيام رغم كل شيء تجود
أحيانا .. ولكنها أبدا لن تجود على جيلنا .

نعرف أن قلعتنا سوف تبقى ناقصة ، تشهد فيها تلك الحجارة الملساء
المقوشة على حضور صاحبها العبقرى وعلى غيابه الفاجع قبل الألوان .

سيد بيتنا

عبلة الرويني *

الشعر هو سيد بيتنا الوحيد

ليست هناك طقوس معينة تلازم كتابة القصيدة اللهم الا توافر السجائر ،
وهو أمر لا يتعلق بالقصيدة أو الإبداع ، وإنما يتعلق بآمل ، الذى ظلت
السجائر صديقته الوحيدة حتى الموت .
كانت وثائق تفتتان الخيال المبرطانية والسيجارة في يده ، قال له
الطبيب :
- كف عن السجائر .

قال : ان الكف عن السجائر لن يعوق السرطان الهادر فى صدرى ، دعها
تفنى متمتى الأخيرة .

يكتب أمل باى نوع من الأقلام ، وعلى أى نوع من الورق ، جالساً على
مقعد أو مقعداً فوق سرير ، إنها اللحظة التى تقرض نفسها عليه فى أى مكان
شاع ، وفى أى توقيت تختار .

كان دائم الهروب من القصيدة ، أو لعله دائم التوتر والهروب بها ، مرة
بالفوزول إلى الشارع ، ومرة بالشجار ، ومرة بالاستماع إلى أغنية أو قراءة
كتاب (يبدو هروباً ظاهرياً ، لكنه نوع من الانشغال بالقصيدة داخل أشياء
أخرى) .

من القصيدة دائماً من لحظات مستمرة من التوتر ، بل هي كما كان يخطو
له أن يرهق : البجيل عن الانتحار ، ان رحلته اليومية منذ الصباح حتى
الصباح التالي ، منذ استيقاظه ، ثم نزوله إلى الشارع واختلاطه بالناس

* نقدة مسرحية ، شاعرة ، وزوجة الشاعر أمل دنقل ، هذا فصل من
كتابها « الجنوبي » عن الشاعر .

والأحداث العادية كانت أشبه برحلة صيد وجدانية ، إنها رحلة صيد
للقصيدة ، موضوعها ، رموزها ، لغتها ، مناخها للام ، حتى يمكن القول أن
الناس جميعا كانوا مشاريع قصائد لدى أمل .

احفظ راسي في الخزلن الحديدية

وعندما أبدأ رجلى للهسية

أحمل في مكانها .. بيها

(انشر حولي البيانات الحماسية .. والصداع)

وبعد ان اعود في ختام جولتي المسائية

أحمل في مكان راسي الحقيقية

تفينة الخمير للرجلجية .

كانت القصيدة تجربة مستمرة ، حتى تفرض عليه صاعدا في المنظمة
مدينة دون أى محاولة منه لرشوتها أو الامساك بها .

وقد كانت لحظة كتابة القصيدة هي اللحظة التي لا يسمح أمل لأحد بدخولها
سواء حتى تكتمل ، ان محاولة الدخول الى ذهنه او حتى للسؤال عن فكرة
القصيدة الجديدة كانت دائما محاولة غير مسموح بها .

- أمل ، هل هي قصيدة جديدة ؟

يبتسم ، ثم يغنى ، فافهم انه لا يريد الاجابة ، بل ولا يريد السؤال .

ربما وضع بعض الأحرف أو الكلمات التي يستحيل على غيره قراتها
فوق عليه من الكبريت أو علبه من السجائر بجواره ، أو فوق ورقة صغيرة ،
أو هامش لجريدة ولم أكن أستطيع فك هذه الطلاسم ، واللغويات التي كانت
تأخذ أحيانا شكل الرموز التي ستكون فيما بعد قصيدة .

اسميته (شوبنهاور) فهو الفيلسوف الوحيد الذي كان يمارس هذا الحصار
النفسي ، بكتابة حساباته المالية باللاتينية حتى لا يمر بها من حوله .

ولعل المرة الوحيدة التي فتح فيها أمل ذهنه وكشف لي عن مشروع
قصيدة ، كان يفكر فيها قبل أن تكتمل ، كانت قصيدة (الأهراس) وهي قصيدة
لم تكتب نهائيا ، ولطه رجل وهو يكتبها ، تاركا مسودة مشوشة الأعراف .

مكثني لوتها الأجرار

أخلى بها في قلبك للصامت ، من امرار

وحبك أنت التزل

٧ يسجل الصياد قوته سحره

ولا يصدها الفراق الليل والنهار

كانت فكرة للتصيدة - كما ذكر لي - أشبه بحواريه متقلية بين الكباشي مسجد الكرك . أنها الأحجار حين تصبح حصاره ، وهي عودة أخرى إلى الجنوب بعد مركب ربع من تصيدة (السريز) . وبعد تصيدة (الجبوي) .

وهو هنا لا يبحث عن استغلال للتراث الفرعوني ، ولكنها عودة وجدانية إلى أرض الصيد ، وجنوب مصر لتكون النهاية .

لم أحاول يوماً سؤله في التصيدة قبل إكمالها أو حتى الاجتماع عليه بالكتابة .

- رغم كسله - أن اتص ما أمله في هذه المنطقة عندما يسألني عن أفنياتي ، فلجيب تصيدة جديدة .

ولم تكن هذه أفنيتي وحدي . أنها أفنية وحلم وطموح أمل فرحيد . أن التصيدة هي الكف والاستقبال الذي نطمح بشعته .

كنت شديدة الحرص على عدم الدخول نهائياً في منطقة الإبداع ، تلك المنطقة الخاصة بأمل وحده ، بل كنت أحياناً أشعر بالظروف والارتباك . فما الذي أمسه في بيتنا تصيدة توشك على التجرى ، فإمام خواف من أن يخذل صفتي شكل الرابطة ، أو الانتظار للتصيدة .

يوثقني أمل : هل تحب أن تستمر في تصيدة

فأعاقته سائلة : أيها الشعر

يا أيها الفرح المختلس ،

...
لم تكن لحظة ميلاد التصيدة هي الصورة النهائية ، أو الإبداع الأخير ، ولكن إعادة النظر في التصيدة كفت تشكل منذ أمل أهمية كبرى ، حيث يخرج من ثوب لحظة الميلاد المنوية بشكلها التالي إلى درجة كبرى من الوعي ، يشكل به ملامح التصيدة بصورة نهائية .

اهتم اهتماماً خاصاً بالبنسالة الهندسي والعماري للتصيدة ، ولهذا كانت لحظة المونتاج للشعرى ، أو القراءة الثانية لا تقل أهمية عن لحظة انفجار التصيدة في كتابتها الأولى ، ولم يكن ذلك المونتاج يعني مسودة مكتوبة ، بل أحياناً كان يتجلى في صورة أفنية يصعب تحديد طبيعتها .

ولم تكن لأمل لحظة تجل مع الكلمات ، يؤمن بنيات تجليها ، فالتشاعر الذي يتجلى مع كلماته ، يترك نفسه مع موسيقى اللحن ، حيث اللغة لناء للأفكار ، وأداة للتوصيل ، دون سحر خاص بها كفردية . ولكن بما تكتسبه من السياق .

وقد عكس أمل تعلقه الشديد بالغة العربية من خلال مشروع ظل
يفكر فيه كثيرا ، بل واستعان في دراسته بكتشور في اللغة العبرية ، وآخر
في اللغة الفارسية ، وثالث في اللغة الحبشية ، وهو ارجاع الكلمة العربية
إلى أصلها العبري .

إن (ثنائية المفردة) كانت في رأيه ثورة حقيقية ، يمكن أن تتحقق
في اللغة حيث تقارب عوائل المفردات .

وقد وضع جداول عديدة لتلك التحويلات من المفردات ، إلا أنه ترك
المشروع بعد ذلك جانبا ، ولم يفكر مثا على الأقل بصورة ظاهرة تسمح له
بكتابة ألي أين انتهى فيه أو كيف توقف .

كانت إعادة قراءة القصيدة مجهودا نفسيا ، بل كان لكثير أنواع النفسد
قصيدة عربية لأمل لم يكن يدعيه إن يشيركه أحد تعلقه في وضع كلمة
بالقصيدة بعد اكتمالها أو تغيير كلمة محل أخرى ، بل إن بعض المناقشات
الحدة كانت تنفعه أحيانا لتعديلات داخل القصيدة .

وكانت لموجبات قصيدة (الجبويي) في صورتها الأخيرة مرتبة بالأرقام
(١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥) قال جابر عصفور : الأرقام هكذا ليست جميلة .

أمسك أمل على الفور بالقلم وحطط الأرقام ، واشتغلها بترتيب
آخر ، هو الترتيب النهائي للقصيدة (صورة - وجه - وجه - وجه - مرآة) .

والشيء الغريب حقا ، بل والمثير ، أن هذا التعديل لم يستغرق ثواني
دون تفكير طويل ، والأغرب أنه جاء في تلقائيه العفوية ترتيبا شديدا
اللقمة والاحكام .

ذمها ليزمنا التي في لويس عوض في مكتبته بلعريدة الأخرم . أطلقه أمل على
تصنيفه الجديد (مخطوط غير تاريخي على قعر صلاح الفون) .

كان مكتب لويس عوض حافلا بالعديد من الكتاب والفنانين والصحفيين
فلمنك المحكون بالقصيدة وراح يقرأها بصوت مرتفع .

منف أحد الحاضرين بعد نهايتها . آمين .

قام أمل وأمسك بالقلم على الصور ، وأضاف على مكتبي لويس عوض
في نهاية القصيدة .

فأنته .

أمل .

وقرأ الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قصيدة (الطيور) ٠٠ قال لأمل
ان سطورها الأخيرة تحصيل حاصل للقصيدة ، يمكن الاستغناء عنه .

الجناح حياه

والجناح ردى

والجناح نجاه

والجناح ٠٠ سدى !

رأى أمل انها ضرورية للقصيدة ، ورفض تعديلها .

....

ولقد كانت قصيدة (الخيول) واحدة من أصعب القصائد التي عذبت أمل
كثيرا في بنائها الهندسى ، أو في إعادة قراءتها أو كتابتها من أخرى ، بل هي قصيدة
المسودات العديدة ، حتى ان أمل شطب من إحدى مسوداتها صفحة كاملة ،
وأحتفظ فيها بسطر واحد فقط .

كتبها في ديسمبر ١٩٨١ ، ثم انتهى منها تماما في يناير ١٩٨٣ ،
عندما نشرت للمرة الأولى في مجلة ابداع ، الصادرة من الهيئة العامة للكتاب
في عددها الأول .

ولعل المرض كان سببا في ذلك التأخير الطويل للقصيدة ، وربما
كان السبب أيضا في مسوداتها الكثيرة المرمقة (تذكرى دائما أنني أعمل بربيع
عقل) ، كان يردد أمل لي ذلك في لحظات الأرهاق الشديد .

ولعل المرض كان سببا في الدخول الى منطقة وجدانية أخرى ، وتجربة
جمالية جديدة غير التجربة الجمالية المشككة في قصيدته (الطيور - الخيول) .
تلك التجربة التي أسماها (إعادة اكتشاف الجمال في نفس الإنسان
واستعادة الإنسان المصرى ، ليحيا من جديد) .

ففى ظل ظروف السبعينات ، والتي صار الإنسان فيها متهما ، لأنه اذا
دعى الشاعر الناس الى الثورة والتغير ، اتهم أنه يزيد أن يعيدهم الى الفقر
والاستوائية ، واذا دعى الناس الى رفض السلام المصطنع ، فذلك يعنى دعوة
الى التضحية من أجل الحرب والموت بل واذا دعى الشاعر الناس الى أن تصبح
حياتهم أكثر جمالا ويسرا ، فذلك يعنى الهجرة وليس الإقامة في الوطن .

من أجل هذا حدد أمل دوره وملامح تجربته الجديدة في إعادة اكتشاف
الجمال ، وتوجيه الناس اليه ، حيث رأى أن الشاعر مطالب بعورين في ذلك
الوقت الراهن :

دور فنى بلان يكون شاعرا ، ودور وطنى بلان يوظف فنه لخدمه المضييه الوطنيه ، وخدمة للتقسم ، لا عن طريق للشعارات السياسيه وللصراخ والصياح ، وانما عن طريق اكتشاف وكشف تراث هذه الامه ، وايقاظ احساسها بالانتماء ، وتمهيق اولصر الوحدة بين اقطارها .

على الشاعر ان يلعب دور الشاعر والمفكر ايضا ، وان يستنهض كل الذين يرون مهمه الشاعر مهمه مثاليه هي كتابة الشعر فقط ، فالشاعر لكى يكتب ، ولكى يكون شاعرا حرا ، يجب ان يكتب انعكاسات وجدانه الحقيقيه ، ولا يمكن للانسان ان يعيش في ظلال ظروف التخلف التى نعيش فيها ، وظروف التخلف الثقافى التى لدينا ، ان يكتفى بمجرد الاحساس بالجمال المطلق ، فلابد ان يعيد اكتشاف الجمال الموجود في الواقع الذى يراه ، والذى يعيشه .

...

ومثلما كانت قصيده (الخيول) قصيده معنوية في كتابتها ، كان ديوان (اقوال جديده عن حرب البسوس) اكثر تمعيبا ، ولهذا رحل امل دون استكمالها ، بعد ان كتب شهادته او قصيدتين فقط مما (مقتل كليپ « الوصايا العشر » - و اقوال للصيامه وراثتها) بينما بقيت الشهادة (القصائد) الاخرى التى اراد امل كتابتها (اقوال الهلهل ، اقوال الجيلة ، اقوال حساس) تتبدل وتتغير يوما بعد آخر ، رافضة الوصول الى حل يقنع امل باكمالها الاخير ، على الرغم من لكتمال اجزاء كثيرة منها في ذاكرته .

يقرا كل ما كتب عن « سيرة الزير سالم » ، وكل الدراسات والابداعات المختلفة التى تناولتها ، يقرأ كل السبر الشعبية العربية ، وكل الاساطير وايام العرب القديمة ، يقرأ كتب الانثربولوجيا ، ويظل يبحث ويواصل البحث ستوت عمية كجزء من الخبرة الجمالية للقصيدة ، ولا تستقر الرؤية .

كان اهم شاعر في نظره النمل .

صغرتا كان صغيرا ، كان يجلس امام النمل ويقرأ في السنة الذهب ، ودرجات الاجتراف فيهما اكثر من معنى من المصانى المطلقة ، ولمله احب بذلك للشعر والشعراء الفسار .

في كل يوم كان لنفسا موعد مع ديوان شعري او قصيدة ، سواء لشعراء مشهورين ، او غير معروفين ، قديما او محدثين ، شعراء فصيحى او شعراء علمية . كانت صورة حجازى وهو يلقي قصيدته مزعوا بها ، تكاد تدهم تقفز من

فوق المسرح منطلقة مع الكلمات في صيد شعيد ، وكبرياء ، والشعر ، لا تشارك
 ذهن أمل ، ان حجازي ليس فقط أول من أشار إلى أمل بالتشويق عن قصائد
 الخاسبات والمظاهر الاجتماعية ، التي كان يمارس أمل الكتابة بها القصيدة
 (الزار - المولود - الدرويش) التي تقضايا الشعر التسميت على الله ، أو غيرها من
 دائميا الفلورين ، والمغنى ، والمكتسب للشعر والقصيدة - وهو غير ذلك ، كان أمل
 دائم للترديد ، ودائم الكتابة على كل ورقة يبتصها ، عليه قصيدة حجازي .

قد كتبت فارسا شجاعا ذات يوم

لكنني نكثت من علمي عندائي فميت متهكما

وكتبت شاعرا حكيما فلت يجهنم

حتى اذا استطعت ان احمل اللغتين معنى واحدا

فكتبت حكمتي وفساح الشعر مني بدما

كان حجازي هو الشاعر الوحيد ، بل هو الانسان الوحيد الذي سياله
 أمل يوما في زمن :

لماذا لم تكتب عنى ؟

وكتب حجازي كثيرا عن أمل ، لكن بعد وفاته !!

..

كانت اشعار الشعراء تسكن صوت أمل دائما ، في المنزل ، في الشارع ،
 في أمسيات وسهرات الأصقاع ، ولكنه لم يكن يجب لبقا خرافة تشطرها هو ،
 حتى لنفسه ، فلم يكن يحب عادة أن يلعب دور الخاطبة في سهرات الصبيحة ،
 ترفض اللقاء قصيدة له ، حتى ولو طلب منه أحد ذلك بالقصيدة ، بل وقد عرض
 وأنشد قصيدة من شعره ، فلأبد أن ينهيها بتطبيق ساخر ، مبعدا الجوار بذلك
 عن القصيدة والشعر .

..

كان الغناء أيضا يسكن بيتنا .

أمل يرغم صوته الأجرس ، كان قادرا على الأداء ، والاهتمام بالحنونة
 الموسيقية ، والنغص في أعماق الكلمة ، فيجبرنا على الاستماع بشهودين
 إلى مناطق الجبال .

- انتهى لا اسمك تغني ؟

- ان صوتي ليس جميلا !

- عندما كنتين يصبح صوتك جميلا!

من حينها صرت أغنى معه .

ينطلق أهل الغنّاء ، فيطلق البعض أذانهم ، ويضحك آخرون ،
بهذهما هو مستمر في أداء الأغنية كاملة ، حتى يتحول كل الجالسين إلى
الغنّاء معه ، بل وإلى الصمت والاستماع إعجابا بالأغنية التي يتغنّى
بها أمل .

لقد شكلت الأغنية جزءا هاما من وجدان الشاعر ، حتى وصلت إلى دمه ،
فكان موعد العلاج - فيما بعد - موعدا دائما مع الأغنية .



دعى أمل للمشاركة في الذكرى الرابعة لرحيل الشاعر محمود حسن
اسماعيل (١٩٨٠) ، وهو الذي حمل له إعجابا خاصا ، وتأثرا كبيرا
به كشاعر ، يعني أنه في طفولته كان حريصا على تجميع صورته المنشورة
ومتذآك في مجلة الإذاعة المصرية ، والاحتفاظ بها ، كما أن أول شيء حرص عليه
أمل عند مجيئه الأول إلى القاهرة هو الذهاب إلى منطقة أرض الجزيرة
لمشاهدة تلك البقعة ، وهذه الأرض ، وذلك النخيل الذي كتب عنه محمود حسن
اسماعيل في قصائده .

جاء يوم الذكرى ولم يكتب أمل بعد قصيدة جديدة - كما كان يريد -
استيقظ مبكرا على غير العادة ، وارتدى ملابسه ، وقرر النزول إلى الشارع .
مخرجت بالقصيدة في المهرجان ، وأنا شديدة الفرج ، فقد جاءت بعد أكثر
من عام ونصف من الصمت الشعري ، خلّت فيها - مثل بعض الأصدقاء - أن
هذا المهمت مرتبط بالزواج .

لكن للصمت دورات في تاريخ أمل .

مرة امتد ما يقرب من ٤ سنوات متواصلة في بداية الستينات ، أثناء
إقامته بالإسكندرية ، ولعله كان صمعا متعمدا ، حيث حرص أمل فيه على تكثيف
قراءته ، ثم خرج بعدها ببديوان (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الذي
صيرت طبيعته الأولى ١٩٦٩ من دار الآداب ، لتطن ميلاد شاعر حقيقي .

أمتد الصمت الشعري سنة (١٩٧٩ - ١٩٨٠) ثم كتب « أيّوم النهر » ،
ثم دام الصمت شهورا قليلة ، وكتب قصيدة محمود حسن اسماعيل .

صمت آخر بعدها ، اقترب من ثمانية أشهر (١٩٨١) ثم كانت قصيدة
(الطيور) : ثم (الخيول) بعدها بشهرين .

كان كل صيعة يتبعه بالضرورة تجربة جمالية جديدة ، وميزة مختلفة ،
ولهذا لم يكن أمل يخاف الصيعة ، كان الصيعة جزءا لا يتصل من التجربة
الجمالية .

...

رفضت جريدة الأهرام (بعد أن أخذ الشاعر فاروق جريدة القصيدة من
أمل لنشرها) • نشر القصيدة رغم محاولات فاروق جريدة •
أذيعت القصيدة ضمن اذاعة المهرجان في برنامج الأمسية الثقافية
الذي يقدمه الشاعر فاروق شوشه بالتليفزيون ، وكان هي المرة الأولى التي
يقدم فيها شعر أمل بالتليفزيون المصري (قدمه فاروق شوشه في ذلك مرتين
في نفس البرنامج) • عند اذاعة القصيدة اقتطعوا منها أجزاء اعتبرتها
الرقابة التليفزيونية ضد السياسة العامة •

للخفافيش اسماؤها التي تتسمى بها

فلمن تتسمى اذا انتسب النور !

والنور لا ينتمي الآن للشمس

فالشمس هالاتها تتحلق فوق العقالات

هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدى

وبانت سماء

نواها قبين من البصرة القبوية

أم من قلنسوة الكاهن الخزر ؟

وبرغم فرح أمل بظهوره الأول في التليفزيون المصري (إلا أن كاميرات
التليفزيون ، وأقلام الصحفيين ، ولشهرة الاعلامية عوضها لم تكن مقصدا
أو هدفا يحطم بها أمل ، أو يصنع لها ، فالشهرة الوحيدة هي القصيدة ،
والهاتف الوحيد هو كتابة الشعر .

لم يحترف الشهرة ، والادعاءات الكاذبة ، والأخبار التي يملئها
الكثيرون الى الصحف والمجلات ، بل وقف ضد أصدقائه الشعراء الذين كانوا
يسعون وراء بريق الشهرة أكثر من سعيهم وراء نار المعرفة •

ان كل نجومية لا تمر من خلال القصيدة هي نجومية مزيلة ، تاخذ من
الشاعر أكثر مما تعطى له ، ولذا لم يكن موقف أجهزة الاعلام يغضبه ، أو حتى
يثير لديه أنى مشاعر الضيق قدر ما كان يزيده احتراما لذاته ، وتعاليا على
الآخرين • عندما كتب قصيدته الشهيرة (الكعكة الحجرية) تحولت فور كتابتها

١٩٧٢ - إلى عضو الحركة الطلابية في ذلك الوقت ، وادى نشرها الأول في مجلة «سبيل» التي كان يصدرها الشاعر علوي مطر في محافظة كفر الشيخ ، إلى إغلاق المجلة .

أيها الوثقون على حالة النجدة

تسوروا الأسفة :

سخط الوت ، واقرط القف كالسجة

والحم اصب فوق الوشح

السنقل المرحمة :

والترنن المرحمة

والدى المرحمة

مارفصوا الأسفة

وتبعوني

انا ندم الد والبارحة

وشمري : الصبح

راج مكتب وزير الاعلام يسأل رئيس الاداعة : من هو اهل فنقل ، ؟

وسأل رئيس الاداعة ، مدير البرنامج للثاني في تلك الوقت «فؤاد كامل» ،
الذي قدم في برامج اناعته الكثير من اشعار ليلى (من هو اهل فنقل) ،
فرد عليه انه شاعر ممتاز ونحن نذبح اشعاره .

رئيس الاداعة : لا تردد ذلك ثلثية !!

لقد أصبح اهل اعم شاعر مصري ، بل واحدا من اكثر
الشعراء العرب تميزا من خلال صوته الشعري وحده ، واصبح
وغم كل التعتيمات الاعلامية حوله هو الاغنى صوته ، والاكثر
تعزوا ، وحضورا .

إغتهاب

صلاح والى

هو البحر يحملنى الآن فى زورق
 بين تلك الشواطىء
 تلك هى الآن دنحنة الموج
 — أعرف ان الرياح التى سوف تأتى مدمرة —
 فلماذا يقاتلنى السمك البحرى ؟!
 ليس هو القرش
 انه السمك البحرى
 هذا الذى يعتلى سلم الموج
 يرقص فوق الصوارى
 يفتح فوق الشواطىء خماره
 ويوزع للغرباء بقية جسم الوطن .
 يعذبنى الجرح
 والمرضى -- الزمن -- المتخفى فى معدتى كالشعالب
 معدتى

لا يعالجها الخمر ولا التبغ

ولا الانطواء

ولا قنينة لدواء

ولا العشق في آخريات الزمن

هو الموت

أنت الطبيب المعالج يدرك

أني مصاب بداء تفسخ هذا الوطن .

في الليل

أفتح نافذتي

وأخاطب عاشقتي

وأداعب مشنقتي

وأقبل في كل وقت تراب الوطن

البوابة الخامسة

زكريا محمود رضوان

لطالما حلم بركوب بساط الريح طائرا اليها . كان افتراقهما يرقد على صدره كالصخر . كانت الايام متشابهة تشابها غريبا ، تسقط في برائن اللبنة كل أجنة الاشتهااء قبل اكتمالها . ظلت عودته اليها حلما يؤرقه ، يجعل من حياته بأكملها مشروعا مؤجلا . يزنى باللمحة من أبعدها مش يمكن أن يفرجها فيه . لم تترك له الرغبة المؤنسة في لقائها سوى أيام مبعثرة بين خضوع يائس لزلزال الفوضى المحدثه به ، وتشوف الى مفتاح البداية السحري ، تسقطه اليه غير واثق كي يانقطه . ممسوسا بالرهشة الأزلية . ينتج مصارع الوجد المتأجج ، ويمتدح بين جوانبها أذرع البهجة ، متخطيا محيطا من السنوات النجسة في طرفه عين . حانت به ايقاعات انتظار تتلامس مشبعة برائحة العتاب في عينيها النورانيتين

— لماذا تأخرت ؟

آه لذلك العبق ، لم ينس منه شذرة واحدة منذ تسلل الى صدره حين احتضنها أول مره . جسدها مغتسل بقطرات الندى البللورية ، وهجا أشع جسمها الفولاذي في بؤرة روحه فتكشف سر الاسرار ، نهرا خمريا ، قالت له

— غمس ولا نخش التيار ، ما عرف السر الا من نزل الى النهر .

الركام البشري في صالة الخروج أعواد قش يود نو وطاها منطلقا الى حيث يلتقي بها . احداهن تعلن بصوت متعانج .

— على جميع ركاب الطائرة المتجهة الى الكويت التوجه الى البوابة رقم خمسة ، رجال التفتيش تفرق أصواتهم الحجرية المكان في بحيرة من الضجيج . عربات يدفنها صبيه . يترجرج الصغار في سربيل نسووه يتدافعون خلال المسالك المتعرجة بين تلال الحقائق . تحوم فوق الجميع سدائب العرق . تغرق الحياة في دوامة اللزوجة .

تتناثر الماديل الورقية كنديف قطن بعثره هواء عابث

— جوازك ؟

— هوذا .

— دورك .

تراجع منكسرا انى آخر الصف الذى بدا بلا نهاية ، مقلقا عينيه على رائحة الوعد البنفسجية . ايقاعها السحرى ينساب ما بين الجفن والجفن . دوت ذاكرته قبيلة موقوته انبثقت منها دفعة واحدة مدينة الوعد المؤجل بيناياتها المتعاقبة . واثجارها الباسقات ، بحصرها فوق السفندس أمواج خضرا تبتص ما علق بها من خطوط الظل . رقراق النسيم يغدغد القلب مطبعا جراحه الباقية من سحق الزمن . حين صار أمام الحاجز صفعت عينيه أنوار الفلورسنت صفراء كأنها الموت . دارت رأسه فى الجهات الاربع حتى استقرت عيناه على البوابة الخامسة . اذ ذاك انفرط قلبه ، فتهاولى منقصا نحو الحاجز . وقبل ان يهوى مرتطما بالوجهور كانت هى قد انفلتت خارجة من بوابة المغادرين .

فى العدد القادم

قطار الجنوب .

شعر : فاروق شوشة

في السينما العالمية .. تطور ستانلى كيوبرك الفنى

عطاء النقاش

١ - مقدمة :

فى اى دراسة نقدية عن اى فنان ، عادة ما يبدأ الكاتب بشعور عام اما بالمحبة او بالعداء ، بالبرودة او بالذئع تجاه ذلك الفنان . ثم يتبع الكاتب ذلك بالبحث عن الاسباب التى يمكنها ان تساند ذلك الشعور المبدئى . وهما حاول الكاتب ان يكون موضوعيا فى دراسته او نقده فغالبا ما يعترف الكاتب خلال الدراسة - ظاهريا كان او متضمنا - برد الفعل العاطفى والعقل الذى يحثه الفنان فى كاتب الدراسة سواء كان ذلك بالاجاب او بالرفض . والسبب الرئيسى وراء ضرورة الاعتراف بذلك الاحساس هو بالطبع ان آراء كاتب الدراسة عادة ما تتلون بذلك الشعور الذى يحس به نحو موضوع الدراسة . بل ان ذلك الشعور غالبا ما يفرض اختيار المادة النقدية والمراجع التى تستخدم فى البحث .

اضف الى ذلك ان كاتب اى دراسة نقدية غالبا ما يختار موضوعا لدراسته من الفنانين من يحبهم بغزارة او من يكرههم بمرارة . وفى تلك الحالتين ، من يحترم قدرتهم . اى ان عدم وجود رد فعل من نوع او آخر لدى الكاتب عادة مالا يؤدى الى اى نوع من الدراسة . وهنا لا بد من ان يعترف كاتب هذه الدراسة بشعور من الاحترام والاعجاب الشديدين نحو « ستانلى كيوبرك » واقلامه .

يعد ستانلى كيوبرك بدون شك واحدا من اهم مخرجى السينما العالمية اليوم . فهو من قلة المخرجين الأمريكيين الذين لهم موقف فلسفى نحو الحياة بصورة عامة ، وموقف فنى تجاه السينما يمكن ملاحظتهما فى

أى من أفلامه العديدة . يضاف الى ذلك انه لا يكاد يوجد ناقد فنى فى الغرب يتشكك فى حق ستانلى كيوبرك فى أن يضم الى ما جرى النقاد العالميون على تسميتهم بالأسلوبيين . فما هو العامل أو العوامل التى تجعل من غنان ما « أسلوبيا » ؟ العامل الرئيسى بالطبع — ورغبة فى التبسيط — هو درجة وإضحة من الاستمرار فى الأسلوب الفنى من ناحية الشكل ، واستمرار أو بالأصح تطور ونمو مستمران يدوران حول فكرة محورية من ناحية الموضوعات التى يطرقها ذلك الفنان فى أفلامه عبر مدة زمنية طويلة وخلال عمل فنى بعد الآخر .

كتب عديد من النقاد عن أعمال مفردة لكيوبرك ، ولكن الدراسات النقدية الكاملة عنه وعن أعماله منذ البداية قليلة بصورة مخزية . ونحن لا ندرى بالتحديد الأسباب وراء ألقص فى تلك الدراسات عنه وإن كان بالإمكان طبعا أن نفترض أن عمر كيوبرك (٦٤ سنة فى يوليو ١٩٧٤) كان واحدا من الأسباب . فعادة ما يكتب النقاد عن فنان ما بالتفصيل عندما يتبين لهم أن ذلك الفنان قد نضج من الناحية الفنية والعملية ، ولم يعد هناك ما يمكن لذلك الفنان اضافته الى عمله ، أو أن أى اضافة جديدة الى عمله لن تغير من طبيعة ما قدمه حتى ذلك الوقت . والسبب الثانى — فى اعتقادنا — هو أن كيوبرك يعد من أقل مخرجى السينما الحديثة رغبة فى الحديث مع النقاد والمصحفين . والسبب الثالث — والاكثر أهمية فى اعتقادنا — هو أن أعمال كيوبرك تعد من أكثر أفلام عصرنا تعقدا من الناحية الموضوعية ومن الناحية الشكلية على حد سواء .

خذ الناقد الانجليزى توم ميلن — على سبيل المثال — والذي يعد من اذكى وافضل نقاد السينما فى الغرب . عندما كتب « ميلن » عن كيوبرك فى عام ١٩٦٤ وجد نفسه مضطرا الى القول : « .. يملك بعض المخرجين توقيعا يمكن التعرف عليه نورا (مثل هيتشكوك أو أيزنشتين) ، بينهما لا يملك آخرون الا درجة من الاستمرار فى الأسلوب والموضوع . والشئ الذى يضايق الناقد عند تعرضه لأفلام ستانلى كيوبرك هو أنه بالرغم من أن كيوبرك قدم لنا أفلاما ممتازة من ناحية ، نجد من ناحية أخرى أن تلك الأفلام تكاد لا تكشف أى شئ عن شخصية مخرجها ، حتى أن تلك الأفلام تبدو كما لو أنها قادمة البنا من فراغ تام .. » . ومع ذلك يحاول « ميلن » فى نفس تلك الدراسة أن يجد خيطا يربط أعمال كيوبرك منذ البداية حتى ذلك الوقت .

الغرض من هذه الدراسة هو فحص أفلام كيوبرك التسعة الطويلة مع الإشارة الى أفلامه القصيرة لاستنتاج ما إذا ما كان تطور كيوبرك الفنى كان قد تبع خطة أو نموجا معينا أم لا . أما الفكرة المحورية عن

نهم كيوبرك للحياة البشرية وللسينما على حد سواء « كتحف » فقد أوجت بها الينا دراسة توم ميلن سابقة الذكر . ولهذا تعد هذه الدراسة مدينة لميلن أكثر منها لآى ناقد آخر فى الشرق أو فى الغرب . وسوف تلتزم هذه الدراسة بالترتيب التاريخى لأنام كيوبرك فربما كانت تلك هى الطريقة المثلى لبحث تطور أى فنّان من الناحية الشكلية أو الموضوعية أو كليهما .

٢ - البداية : من الأفلام التسجيلية الى « الخوف والرغبة »

كان ستانلى كيوبرك فى الواحد والعشرين من عمره عندما كان واحدا من مصورى مجلة لوك الأمريكية (التى توقفت عن النشر منذ ما يزيد عن ثلاثة أعوام) . وكل عام ، طلبت منه ادارة التحرير أن يقوم بتصوير تحقيق صحفى عن مباراة ملاكمة ذلك العام : ١٩٤٩ . ولكن كيوبرك كان قد وقع فى حب السينما من قبل ذلك . فبدلا من أن يعمل التحقيق المصور قرر أن يحول ذلك التحقيق الى فيلم تسجيلى قصير اسماء « يوم المباراة » . وتدور أحداث الفيلم خلال الساعات الأربعة التى سبقت المباراة فى حياة كل من الملاكين . وتمكن كيوبرك من بيع الفيلم لشركة « آر. كى. أو. » وتحقيق ربح بلغ مائتى دولار ، ترك بعدها كيوبرك « لوك » الى الأبد مضحيا بالمكاسب المادية التى كان عمله بسلوك قد يمكنه من تحقيقها بدون جهد شاق ، وبدأ رحلته الفنية فى عالم السينما التى اكتسب منها الفن السينمائى مخرجا من الدرجة الأولى يقارن عمله بقلة قليلة من عمالقة ذلك الفن .

طلبت شركة « آر. كى. أو. » من كيوبرك بعد ذلك أن يخرج فيلما تسجيليا آخر عن المقدس « فريد ستاتنهولد » قس كنيسة فى مدينة « موسكرو » فى ولاية نيو ميكسكو ، والذى كان متعودا على السفر بطائرة صغيرة عدة مرات كل أسبوع الى قرى نيو ميكسكو البعيدة المنفصلة عن الحضارة ليعظ القرويين الذين لا تتاح لهم فرصة الذهاب الى الكنيسة كل أحد حيث لا توجد كنائس فى تلك القرى والكور المعزولة عن بقية الولاية . واسمى كيوبوك الفيلم « القس الطائر » .

والنظرة الفاحصة الى موضوعى هذين الفيلمين ترغم الباحث على ملاحظة القطبين اللذين تدور حولهما أعمال كيوبرك التالية : القسوة والعنف من ناحية ، والنبل والوقار من ناحية أخرى . فان كان اختيار كيوبرك لتلك الشخصيات كموضوع لفيلمه دليلا على شئ، فهو دليل مؤكد على اهتمام كيوبرك بالشخصية غير العادية كمادة أساسية سوف يدرسها كيوبرك بجدية وعناية ويركز عمله فى المستقبل حولها .

هناك فيلم تسجيلي ثالث يجب ذكره التزاما بالأمانة التاريخية ، حيث أن كيوبرك أخرج ذلك الفيلم بعد « يوم البسالة » وهو فيلم « مؤتمر الشباب العالمي » الذي عمله كيوبرك بتكليف من وزارة الخارجية الأمريكية — ومن المؤسف أن الفرصة لم تتح لكاتب هذه الدراسة لمشاهدة ذلك الفيلم .

قرر ستانلى كيوبرك فى عام ١٩٥٣ أن يبدأ فى عمل فيلمه الطويل الأول . ولم يكن أحد قد سمع به فى صناعة السينما الأمريكية . والسينما الأمريكية — كما يعلم القارئ — هى صناعة وتجارة أولا ثم فن بالدرجة الثانية — فعندما تستثمر شركة إنتاج أى قدر من المال فى فيلم ما فالهدف الأول هو الربح . وهكذا لم يكن من المعقول أن يتوقع أحد أن تضع إحدى شركات الإنتاج الأمريكية مالها وثقتها فى مشروع يقدمه لها شاب فى الرابعة أو الخامسة والعشرين من عمره لا تزيد تجربته فى السينما عن ثلاثة أفلام تسجيلية قصيرة ، ولا يملك غير رغبة وحماس دخل لا حدود لهما . ولهذا وجد كيوبرك نفسه مضطرا إلى العمل مستقلا . بل أن درجة الحرية التى أرادها كيوبرك لم يكن من الممكن تحقيقها إلا إذا ما عمل كسينمائي مستقل . وطلب كيوبرك من صديقه هاوارد ا. ساكسر — وهو شاعر فى الواحد والعشرين من عمره فى ذلك الوقت — أن يكتب السيناريو لفيلم « الخوف والرغبة » الذى أنتجه كيوبرك بسلفة من بعض الأتارب والأصدقاء .

يحكى الفيلم قصة أربعة جنود — جاويش ، وملازم جوى ، وجنديين أحدهما شاب صغير السن لا خبرة له فى الحياة ، والآخر رب عائلة فى منتصف عمره — بعد أن سقطت الطائرة التى كان يقودها الملازم ونجا أربعتهم ليجدوا أنفسهم خلف خطوط العدو فى حرب لا يحددها لنا الفيلم . والملازم متخرج من الجامعة مثقف يبحث عن « معنى » للحياة . وتبضى المجموعة تحت قيادته خلال غاية ، ويعد سقوط الليل يهاجمون معا فرقة صغيرة من فرق العدو بينما كان أعضاء تلك الفرقة يتناولون عشاءهم فى كوخ صغير مهجور ، ويقتلون جميع أفراد الفرقة .

وفى اليوم التالى يصادف أربعتهم مجموعة من النساء فيختبئون نورا غير أن واحدة من النساء تشاهد الجنود الأربعة الذين يضطرون إلى أخذها أسيرة ، ويربطونها إلى شجرة تاركين الجندي الشاب ليحرسها بينما يذهب الثلاثة الباقون إلى شاطئ النهر القريب ليحاولوا بناء قارب يحملهم نحو خطوطهم . واثناء غياب الثلاثة ، يحاول الجندي الشاب أن يكسب صداقة المرأة الأسيرة بتبادل الحديث معها . غير أن حالته النفسية قد وصلت إلى درجة الانهيار بعد أن شارك الآخرين فى المنبحة

التي ارتكبوها في الليلة السابقة . ويحاول الجندي أن يهدي المرأة وأن يقنعها ببراعته . ولكن المرأة لا تفهم شيئا ، بل يعثرها الرعب منه — ويصاب الجندي بانتيار عصبي تام فيخلص المرأة من قيودها قبل أن يعدو نحو النهر متحميا بكلمات غير مفهومة .

وفي نفس الوقت ، يكتشف الثلاثة الآخرون وهم منهمكون في بناء القارب ، أحد مراكز قيادة العدو في بيت ريفي بالقرب من النهر . كما يكتشفون طائرة صغيرة بجانب البيت يستخدمها الجنرال قائد المنطقة . فيستحدث ثلاثتهم خطة — بعد مناقشة طويلة مضطربة عن مبادئ الواجب والأمن والطموح — لقتل الجنرال والاستيلاء على الطائرة والعودة بها الى خطوطهم . وتتطلب الخطة من الجاويش أن يهاجم من اتجاه مضاد ليشغل جنود العدو المكلفين بحراسة مركز القيادة . ويقبل الجاويش المهمة كفرصة لاثبات بطولته بينما يتسلل الآخرون الى المنزل حيث يقتل الملازم الجنرال ، ويهرب الملازم والجندي بالطائرة تاركين الجاويش ليعود بالقارب الذي كانوا قد انتهوا من بنائه من قبل . ويصل الجاويش ومعه الجندي الشاب — حيث كان قد وجد الجندي ثائها في الغابة يتمم بكلمات غير مفهومة بعد أن فقد عقله .

ومن وراء خطوطهم يشرح الملازم وجهة نظره للآخرين : كيف أن التجربة بأجمعها لا معنى لها بما في ذلك جنون الجندي الشاب وبطولة الجاويش وقتل الملازم للجنرال .. التجربة — يقول الملازم — تركتهم جميعا حيث بداوا .

« .. سيناريو هاوارد ساكس ردىء بشكل محرج .. » ، يقول جاكسون بيرجيس : « .. تكاد القصة أن تكون غير مفهومة يلاها تشاؤم صياني يتخفى وراء ستارة من الفكر العميق . والصوت ردىء .. حيث لا تختلف درجته مرة واحدة خلال الفيلم ، فصوت شخصية من الشخصيات يظل على نفس المستوى في منظر داخلي مكبر وفي مشهد خارجي عام . وفي كلتا الحالتين تجد الصوت مكتوما كما لو كان صادرا عن مكبر صوت قديم . أما الممثلون فلا خبرة لهم (بالرغم من أن السيناريو يتحدى إمكانيات أحسن الممثلين وأكثرهم خبرة) . ويبدو الفيلم من الناحية التقنية كما لو كان انتاجا منزليا يبدو فيه حركة الممثلين كما لو كانت حركة ممثلين في مسرحية مدرسة اعدادية .. » .

الفيلم — من الناحية السينمائية — ملئ بالعيوب التي يمكن توقعها من أول عمل لمخرج تعلم منه من « .. لقطتين من « راشمون » .. ولقطة من رينوار .. » ولكن بالرغم من كل تلك العيوب يعترف بيرجيس بأن

الخوف والرغبة بصورة عامة » .. وما يثير الدهشة .. عمل أصيل وشخصي .. » .

بالرغم من رداءة الفيلم وعموضه بصورة عامة ، يجد المتفرج فيه درجة كبيرة من النقاء والأمانة . فالفيلم بلا شك نتاج عقل وقلب فنان واحد له شخصيته المميزة . وتطور الفيلم منذ بدايته من الناحيتين الشكلية والموضوعية لا يمكن إلا أن يكون نتاجا مباشرا لفكر واحساس عميقين ، وليس نتاجا لمعادلة مسبقة . وبالرغم من أن الفيلم أنتج خارج دوائر صناعة السينما الأمريكية ، فقد أحرز بعض النجاح ساعده في ذلك مقال في جريدة « النيويورك تايمز » والذي قال باختصار : « ان الفيلم يشرف كل من عمل به .. » .

« الخوف والرغبة » اذن عمل شخصي وأصيل وإن كان قد فشل تجاريا . فالفيلم ينبض بعواطف مركبة قوية ، ويحتوى رؤية عامة عن الصراع بين مفهومي الفضيلة والسلطة . وينعكس ذلك الصراع في اختيار الشخصيات لتصرفاتهم . كما أن بالفيلم محاولة نحو الوضوح والعمق والنبيل تنقلها لنا صور الفيلم لا حوار . وتتضح هذه المحاولة في المشهد المحورى للفيلم : المشهد الذى يقتل فيه الملازم جنرال العدو . يمثل الجنرال فكرة السلطة بينما يمثل الملازم فكرة العصيان ضد السلطة وفكرة التمسك بالمثل الأخلاقية . يذف الجنرال على بطنه نحو باب المنزل ببطء والى متجها نحو دائرة من الضوء بالقرب من الباب ، ويرفع رأسه ليواجه الملازم الذى كان مختفيا فى الظل . ويرفع الملازم مسدسه . ويتبادل الرجلان النظرات . ويتبع ذلك لحظة من التردد مشحونة بالآلم ثم يطلق الملازم الرصاص ، وتسقط رأس الجنرال ، وتكون أنفه أول ما يصطدم بالأرض وتتبع ذلك بقية رأسه محدثة صوتا مثيرا للفتيان . ان المواجهة بين الشباب والشيخوخة ، بين السلطة ورفض السلطة ، بين القيم الأخلاقية والأخلاقيات الراكدة ، تبرز بوضوح خلال ذلك المشهد . وما يساعد كيوبرك على ذلك هو أن نفس الممثل — كنيث هارب — قام بتثيل دورى الملازم والجنرال . وتلك بالطبع وسيلة فنية واضحة وبسيطة للإيحاء بأن من الصعب التفريق بين النوعين من الرجال وما يمثلانه . كما أنها من الناحية الدرامية تجعل قرار الملازم بقتل الجنرال أكثر صعوبة . وبالرغم من ذلك ، فإن تلك الوسيلة الفنية لا تحول الموقف إلى ميلودراما . بل تساعد كيوبرك على تقديم فكرة الجرد خلال صورة ملموسة بدلا من أن يقدمه لنا خلال الحوار . ويجدر بنا القول هنا أن تلك الرؤية الفنية التى تعترف بصعوبة التفريق بين المواقف الأخلاقية المضادة أوحث لكيوبرك بفيلمين تالين يمدان من أفضل ما قدمته السينما العالمية

هما : « طرق المجد » ، و « حكتور سترينجلوف » ، وفيلم ثالث حديث « البرتقال الميكانيكى الحقيق » .

يمكن القول هنا ان « الخوف والرغبة » عمل غير ناضج بل ووردى كما لاحظ معظم النقاد الذين كتبوا عنه . وبالرغم من ذلك يحتوى الفيلم على موقف فلسفى تجاه الموضوع ، وعلى صفات تكنيكية تميز الفيلم وخالفه سنها تنمو وتتطور فى اعمال كيوبرك التالية . فالفيلم ملئ بمشاهد العنف والقسوة والدم . فلا يكاد يقارن مشهد آخر فى سينما عصرنا هذا بمشهد مقتل الجنرال من حيث الطريقة التى يهاجم بها المشهد اعصاب متفرج الفيلم واحاسيسه . تلك الطريقة السادية التى يعامل بها كيوبرك جمهوره فليجبه فهمها اذا ما اردنا فهم عمل كيوبرك . أضف الى ذلك اننا نجد شخصيات الفيلم مشغولة بأفكار مجردة وبمثل عليا مثل : البطولة والمجد ، والسلطة . الخ . فنوعية ذلك الاهتمام بالأفكار المجردة لدى الشخصيات يمثل عاملا هاما فى أفلام كيوبرك . . عاملا عادة ما يؤدى الى الفشل ، وخيبة الأمل ، بل وإلى المأساة . حيث عادة ما يتحول ذلك الى فخ . وبصورة أكثر تحديدا سنجد ان كل فيلم يحتوى على حدث أو خط درامى يبرز من عيب أو ضعف انسانى أو اجتماعى تنتج عنه المأساة . وقد يوضح ذلك لماذا نجد شخصيات كيوبرك فى خطر شبه دائم ، فهم عادة إما جنود أو خارجون على القانون أو شخصيات غير عادية بصورة عامة ، تصل الى مرحلة فى حياتهم حيث يجنون أنفسهم يعيشون على حافة الدمار والمأساة . ويتحول ذلك الموقف بالتدريج الى فخ لا مخرج منه . فشخصيات « الخوف والرغبة » قد وقعوا فى فخ قيمهم وأفكارهم المسيطرة عليهم سيطرة شبه تامة : الملازم وقع فى فخ الواجب والجايش فى فخ البطولة . أما الجندى الشاب فهو الوحيد الذى يرفض الوقوع فى الفخ . . وفى العملية يفقد عقله ويصاب بالجنون . وفى النهاية يصل الملازم الى نتيجة مأساوية مشابهة لتلخص فى خيبة أمل تام فى كافة القيم التى آمن بها من قبل ، ويأتى ذلك فى نهاية الفيلم خلال الحوار ويكاد لا يكون لها دافع درامى . والسبب طبعا هو ان تلك النهاية هى استنتاج كيوبرك وليس استنتاج شخصية الملازم .

أما من الناحية التكنيكية فان مهارة كيوبرك تكشف عن نفسها فى نفس المشهد المحورى الذى ناقشناه من قبل : مشهد مقتل الجنرال ، حيث يقوم الصراع على مستوى الصورة بين الظلال والضوء . . ظلام الحجرة التى قتل فيها الجنرال ، ودائرة الضوء التى زحف نحوها . . » . ذلك الاستخدام الذكى للضوء والظلام الحادين . . بلا درجات من الرماد بينهما . . يمثل تجسيما من الدرجة الأولى لرؤية عقلية فى صورة

سينمائية ملموسة .. » ، كما تقول « لين تورنامين » . وتلعب الكاميرا دورا موضوعيا صامتا . فكيبورك يرفض استخدام الكاميرا ذاتيا . وموضوعية الكاميرا تنجح في الإيحاء برعب الموقف الذى تسجله بلا تدخل مخكرة المتفرج بكاميرا « لويس بنبويل » ، ومقتربة من أسلوب انجمان بيرجمان (كيبورك اعترف لريموند هابن في تحقيق صحفى نشر في مجلة « كراسات السينما » في عدد يوليو ١٩٥٧ باعجابه الشديد بيرجمان) . هذا الأسلوب يمكن المخرج السينمائى عادة من التركيز على الممثل ، وعلى الشخصية الانسانية ، وهو كما قلنا مماثل لأسلوب بيرجمان على هذا المستوى . ولكن عندما نأتى الى حركات الكاميرا الانمعية التى تكشف عن الغابة ببطء ، فلا يماثل كيبورك مخرج آخر .

٣ - البحث عن أسلوب خاص :

يوحى عنوان فيلم كيبورك « القاتل » « قلة القاتل » بفيلم بوليسى تجارى لا قيمة له فنيا . ومثل « الخوف والرغبة » ، أنتج كيبورك « قلة القاتل » بسلفة من صديق لعائلته وتكلف الإنتاج اربعين ألف دولار (اذا ترجينا ذلك بالنسبة لميزانيات الاملام المصرية في ذلك الوقت آخذين في الاعتبار الفارق في مستوى المعيشة والأجور تصبح ميزانية الفيلم ما بين خمسة وستة آلاف جنيه مصرى) . ونجح كيبورك في بيع الفيلم بخمسة وسبعين ألف دولار لشركة الفنانين المتحدين (يوناييتد آرستس) للتوزيع . وقد كتب كيبورك السيناريو وأخرج الفيلم وصوره وأنتجه ثم قام بعمل مونتاجه بنفسه .

يعد « قلة القاتل » ميلودراما في شكله ومحتواه . ولكن الفارق بينه وبين « الخوف والرغبة » شاسع . فبالرغم من كل الوسائل المفتعلة المستخدمة في السيناريو وبرغم بساطة الخط الدرامى ، فان الجو الذى خلقه كيبورك كمخرج في بعض مشاهد الفيلم وبناء بعض الشخصيات من الناحية الدرامية يوحيان بشخصية مستقلة لخالق ذلك العمل ونضج فنى أكثر وضوحا منه في أعماله السابقة وان كان لم يكتمل بعد .

تدور قصة الفيلم حول ثلاثة شخصيات : « دافى » الملاك الذى يقع في حب « جلوريا » المضيفة في صالة رقص وبار ، ثم عشيق « جلوريا » صاحب البار « راباللو » ذى الماضى الإجرامى والذى تلوّاه الغيرة عندما تتركه « جلوريا » فيحاول أن يبعد « دافى » عنها مستخدما العنف والوسائل الإجرامية وينتهى باختطافه لجلوريا ، وبعد مطاردة فوق اسطح عدة بيوت في نيويورك يقبض على « راباللو » ويقدم للمحاكمة . يقول جانن لامبرت : « اختار كيبورك الشكل البوليسى المثير - في

اعتقادی — لأسباب تجارية . فالشكل البوليسي شكل شائع محبوب يمكن أن يجرب المخرج من خلاله من جهة ، ومن جهة أخرى حتى يقلل كيوبرك من اعتماده على الحوار (سجل الصوت بعد أن تم التصوير) . « ولا بد لنا من أن نتفق مع رأى لامبرت . فربما اختار كيوبرك ذلك الشكل الفني للتجاري بسبب فشل « الخوف والرغبة » من الناحية التجارية . ولكن لا بد لنا من أن نسرع ونقول إن عيوب هذا الفيلم ناتجة بصورة عامة من اختيار ذلك الشكل أكثر منها لى سبب آخر ، بينما تتبع أصالته وحسناته من معالجة كاتبه ومخرجه للشخصيات وللجو العام للفيلم . ويعتبر « جاكسون بيرجيس » هذا الفيلم أقل أفلام كيوبرك شخصية وأصالة . ومع ذلك فإن بعض مشاهد هذا الفيلم تحتوى على طعم أعمال كيوبرك السابقة واللاحقة بشكل عام ، بالرغم من أن كيوبرك نفسه يعتبر الفيلم « .. لا أكثر من عمل لهاو سينمائي .. الموضوع ردىء ، والتطور الدرامي أكثر رداءة » .

يبدأ الفيلم بمشهد الملاك الشاب « دافى » فى حالة عصبية ينتظر فى محطة قطار — بينما نسجع مونولوجا داخليا يحكى لنا عن فشله ، « .. انه لمن الجنون كيف ندفع بأنفسنا الى حالات مضطربة مثل هذه فى بعض الأحيان .. » . ويقطع كيوبرك عائدا الى الماضى حيث «دافى» يسير فى غرفته ذهابا وإيابا بلا هدف ، محدقا فى المرأة التى علقته على جوانبها صور والده ، بينما نلاحظ خلال النافذة فى الشقة المواجهة فتاة . يعبر « دافى » الغرفة ويطلع سمكه الذهبى وينظر نحو الفتاة فى شبه ذهول ويمشط شعره بيده ثم يلتقى بنفسه فوق السرير . ويدق التلفزيون . وبينما يتبادل « دافى » الحديث مع مدير أعماله فى التلفزيون ، يقطع كيوبرك الى شقة الفتاة حيث تعد لنفسها فنجان قهوة وترقب « دافى » من نافذتها شاردة الذهن . ثم يغادر كل منهما شقته فى نفس الوقت حيث يتجه دافى الى محطة القطر تحت الأرض فى طريقه الى مباراته ، بينما تركب الفتاة — (جلوريا) — عربة عشيقتها الذى يبدو فى منتصف العمر . ويجدد الفيلم بذلك منذ البداية خطوطه الأساسية ببراعة : العلاقة بين الملاك والفتاة اللذين لم يتقابلا بعد . وبينى كيوبرك تلك العلاقة الدرامية تدريجيا بالقطع بين « دافى » — الذى يخسر مباراته — وجلوريا وهى تعمل فى صالة الرقص فيخلق بذلك ايحاء بأن احساس « دافى » بالفشل وموقف جلوريا المضطرب لا بد من أن يقودا الى العديد من المشاكل . ولكن — بعد أن يتقابلا — عندما ينقذها « دافى » من يدى « رابالو » الذى كان يحاول اغتصابها فى شقتها ، يبدأ بناء الفيلم فى الانهيار السريع . ولا ينجح كيوبرك فى انتقاذ الفيلم حتى المشهد الأخير ، عندما يسقط دافى فى الفخ الذى بناه بنفسه : عندما يحاول التغلب على أزمته وعلى أزمة جلوريا

في نفس الوقت متحمدا راباللو في باره ، وتخونه جلوريا بعد أن يعتريها
الخوف الشديد ، ويجد دافى نفسه مرغما على قتل راباللو .

تدور أحداث الفيلم في مدينة نيويورك التي تشع بالحياة في كل
تفاصيلها . وتتمتع حركة الكاميرا في الفيلم بحرية لم تكن تعرفها من قبل .
ففى المشهد الذى يدور في صالة الرقص بالقرب من البار بينى كيوبرك
المشهد بلقطات مليئة بالحياة للراقصين وفتيات البار ، وعلامات النيون
والاعلانات ، فتشع الحياة في جو المكان . وهناك المشهد الذى يمارس
فيه دافى وجلوريا الجنس للمرة الأولى وتتحول فيه ملامح الغرفة البسيطة
والمدينة التي نراها خلال النافذة في بداية النهار الى جزء لا يتجزأ من
المشهد . ولكن المشهد الذى يجلس فيه دافى في ركن من غرفته شسبه
الظلمة بعد أن يخسر المباراة ، ويرقب جلوريا من خلال النافذة وهى تدخل
شقتها متعبة وتعد سريرها استعدادا للنوم ، يمثل بلا شك افضل مشاهد
الفيلم على الإطلاق . ويبعث هذا المشهد الى الذاكرة مشهدا مماثلا في
فيلم دى سيكا « أمبرتو د. » الذى تنهض فيه الخادمة في الصباح لتبدأ
ممارسة أعمالها اليومية بينما يقطع دى سيكا بينها وبين أمبرتو د. في
غرفته مع كلبه . فليس بالمشهد أحداث درامية بل أحداث كل يوم العادية،
ولكن تكتسب تلك الأحداث قوة ابداع لا يماثلها فيه شيء آخر بالفيلم .
ويجسم هذا المشهد أمام أعيننا جانبها هاما من جوانب مخرج الفيلم وأنى
بذلك ميله العام نحو المدرسة الواقعية الجديدة في معالجة للمضمون ان
لم يكن أيضا في التكنيك . كما يجسم نفس المشهد درجة احساس المخرج
بقية المكان واللحظة ، بقية ما قد يبدو عاديا بل وتافها عند النظرة
الأولى حتى اذا ما سلط فنان قدير عدسته فوقه تبين لنا مدى ما به من
معنى وقية درامية . يقول جافن لامبرت : « كيوبرك لا يملك قوة
الملاحظة التي تمكنه من اكتشاف عوامل الدراما فحسب . بل ويملك
أيضا مهارة الصور التي تمكنه من نقل تلك العوامل الى الفيلم . ويضيف
عاملا الاضاءة والتكوين اللذين يتميزان بالجرأة لا بالسفاهة بعدا آخر
وشخصية مميزة » .

وعلى العكس من ذلك ، نجد ان المشاهد المليئة بالأحداث اقل بكثير
في قيمتها الدرامية من هذا المشهد . فالحجوم على مدير أعمال دافى في فناء
المنزل المهجور — بالرغم من أنه يذكرنا على الفور بفيلم روبرت وايز
« الوضع » — يبدو مفتعلا لا تلقائية فيه . ولنفس
السبب بفشل مشهد المطاردة فوق اسطح بيوت المدينة من أن يثير
المخرج .

وكما ذكرنا بعض المشاهد ذات القبة الحقة بالتفصيل يتعين علينا الإشارة الى بعض تلك المشاهد التي نجد فيها قدرة كيوبرك التكنيكية ننسند الهدف الدرامى للمشاهد ونقل من قيمة الفيلم بصورة عامة . ولناخذ مثلا المشهد الذى تحكى فيل جلوريا لدافى قصة حياتها وعلاقتها باختها التى كانت تعمل كراقصة . وينقلنا كيوبرك على الفور الى راقصة فوق خشبة مسرح خالية حيث ترقص اخت جلوريا وحدها ، فنجد أن إيقاع الرقصة وإضاءة المشهد الدرامية يثيران اهتمام المتفرج فى حد ذاتهما الى درجة أننا لا نكاد نسمع شيئا مما تحكى جلوريا لدافى . أضف الى ذلك بالطبع أن العودة الى الماضى بالصورة فى تلك اللحظة لاتخدم أى هدف درامى . تلك بالطبع حالة واضحة يسيطر فيها اهتمام الفنان بالتكنيك على المضمون فيفقد الموضوع حدته . ولكن على الرغم من عيوب ذلك المشهد فانه يوضح وعيا من جانب كيوبرك بقيمة التعليق كواحد من وسائل الفيلم المميزة عندما يستخدم فى الوقت والمكان المناسبين . ومهما يكن بالفيلم من عيوب فان قدرة كيوبرك التصويرية تتضح خلال مشهد حلم قصر مضطرب تدور أحداثه فى أحد شوارع نيويورك المهجورة، ويقدم لنا كيوبرك المشهد فى صورة نيجاتيف . فبالنسبة لكيوبرك ليس هناك أى قيد تكنيكي طالما أن ذلك التكنيك يمكنه من التعبير عن رؤيته الفنية . يضاف الى ذلك أن قدرة كيوبرك على قيادة الممثلين فى هذا الفيلم تفوق كل ما حققه فى « الخوف والرغبة » .

ويعد « قبة القاتل » : واحدا من افلام كيوبرك القليلة التى تنتهى بنهاية شبه سعيدة . فدافى يحاكم وتثبت براءته وتذهب اليه جلوريا مكفرة عن خيانتها له قبل أن يغادر القطار المحطة . ومع ذلك فالشخصيات الاساسية شخصيات غير عادية : ملاكم ، مضيعة فى بار ، راقصة ، ومجرم . وحدث الفيلم ايضا غير عادى كما بينا من قبل . وان كان ذلك يثبت شيئا فهو أن القسوة والعنف علامات مميزة لأعمال كيوبرك . وكيوبرك فى ذلك ليس الا ابنا لجيله الذى وصل الى النضج فى وسط سنوات الحرب الثانية وعاش اثرها مع بقية جيله من أبناء الولايات المتحدة . ولكننا لابد من أن نسرع ونقول أن كيوبرك لم يكن فى حاجة الى العنف البدنى ليعبئ مخلصا لرؤياه الفنية . فان ما يفرض ذلك على حدث الفيلم ليس موقفا متشائما او مرارة من جانب كيوبرك بقدر ما هو نتيجة مباشرة لطبيعة الشخصيات التى اختارها . تلك الشخصيات التى تعيش وسط علامات الخراب النفسى والعاطفى كرد فعل لدائرة اجتماعية مغلقة لا تسمح لتلك الشخصيات بحل آخر لمشاكلهم غير العنف والقسوة . كل ذلك واضح فى « قبة القاتل » باستثناء نهايته التى ربما افعلها كيوبرك لارضاء شركات التوزيع بحثا عن النجاح المادى وخيانة لرؤياه الفنية التى تحدت باختياره لشخصياته

وللحالة الاجتماعية التى تعيش فيها تلك الشخصيات والتى لا يمكن أن تسمح لهم بنهاية سعيدة .

من السهل ان نجد العنصر لكويبرك اذا ما تفكرنا ان هذا لم يكن الا فيلمه الثانى فحسب ، واذا ما تفكرنا ان موقف كويبرك تجاه مادته لم يتغير في جوهره وان كان قد بدا في النضوج . اما من الناحية التكنيكية فقد بدا كويبرك في السيطرة على وسائله الفنية واكتشف قيمة التعليق كوسيلة تكنيكية فريدة سوف يستخدمها في المستقبل بطريقة مثيرة ومميزة ابتداء من فيلمه التالى : « القتل » .

يعد « القتل » اول افلام كويبرك التى نجحت نجاحا حقا على المستويين الفنى والمادى . ويبدو حدث الفيلم ممسوكا بقبضة حديدية منذ اللحظة التى نسمع فيها صوت المعلق (وظيفة المعلق هنا اكثر اهمية) في بداية الفيلم قائلا : « في الساعة الثالثة وخمسة واربعين دقيقة بالتحديد، في عصر ذلك السبت ... » ، حتى اللحظة التى نرى فيها قائد العصابة واقفا في بوابة المطار ينظر امامه في ازدياء منتظرا وصول البوليس ليسلم نفسه لهم .

كتب كويبرك سيناريو الفيلم من رواية لالاينويل هوايت ، ولكن الشكل الذى اختاره للسيناريو اكثر جراءة واصالة من اى وقت مضى . والفيلم مادته تقليدية تحكى عن عصابة وعن تفاصيل عملية السرقة التى تقوم بها تلك العصابة ، وعن الصفات الانسانية التى تميز كلا من افراد العصابة بدون ان يصدر الفيلم حكما اخلاقيا على اى من تلك العوامل . ووفقا للتقاليد الشائعة ينتهى افراد العصابة الى نهاية سيئة ، لا لانهم مجرمون، بل لانهم بشر لهم فقط ضعفهم الانسانى . ففى « القتل » يفسد الخطة شبه الكاملة احد اعضاء العصابة بسبب حبه المجنون لزوجته . وليست قصة الفيلم التى تدور حول عصابة تخطط لسرقة خزائن نادى سباق خيل هى اهم ما يميز به هذا العمل ، وانما الشكل الفنى التجريبي الذى اختاره كويبرك . يقول كويبرك : « القتل » هو اول افلامى التى تعد عملا حريا الموضوع ردىء مثل سابقه . ولكن درجة كبيرة من الجهد والعناية بذلت خلال تنفيذ الفيلم » .

وتتلخص تجربة كويبرك في الشكل الفنى هنا في استخدامه لمعامل التعليق لربط الاجزاء المختلفة ببعضها البعض . فصوت المعلق يحكى لنا قصة مستقيمة خطيا ، بينما تعود الصورة لتعرض لنا جزءا من الحدث نراه للمرة الثانية او الثالثة او الرابعة . وفي كل مرة يتطور ذلك الجزء من القصة حتى يصل بنا الى لحظات ما قبل بداية السباق الذى قرر اعضاء

العصابة سرقة الخزائن خلاله ، في الوقت الذي نسمع فيه صوت مزيج نادى السباق صادراً من مكبر الصوت يشرح ما يراه رواد النادي في تلك اللحظة ، بينما يعود بنا كيوبرك الى بداية جزء آخر من الحدث ويستتبر في وضع اجزاء لغزه بجانب بعضها البعض حتى المرة الأخيرة عندما نرى المعركة التي تنشب في البار المجاور ونسمع صوت المزيج للمرة الأخيرة اشارة ببداية العملية . يقول توم ميلن : « ... بسرعة وجيوية ، يفتح أمامنا عالم حزين وردى ، ملئ بالشر والبؤس ، بالقسوة والوحدة ، بالخيانة العضوية والاخلال غير المتوقع .. عالم محتّم عليه الفشل قبل ان يبدأ في الوجود » . ذلك هو الفخ ، قوى لا يمكن الهرب منه : عندما تبدأ خطة السرقة في الانفتاح أمام أعيننا ، يتحدد الاتجاه العام للفيلم ، وفي نفس اللحظة التي يظهر فيها أفراد العصابة ، تندفع القصة نحو نهاية حتمية بلا توقف او تردد . ومع ذلك اذا ما قورن هذا الفيلم بفيلم كيوبرك التالي « طريق المجد » لتبين لنا ان « القتل » ما هو الا فيلم بسيط نهائيه حادة وان كان لا دينامية فيه ، تقدم الينا مؤثراته المختلفة في اجزاء متناثرة بدلا من ان تكون في أسلوب تصويرى مرتبط . ولعل وصف توم ميلن يصل الى قلب الفيلم حين يقول : « ... تختلط صور ميدان السباق الرمادية ومشاهد رسم الخطة ويقتربان في مشاهد القبة الدراميتين أسلوب المدرسة التعبيرية بصورة قوية .. فنجد مثلاً فنسنت ادواردز ومارى ونسور يرسمان خطتهما الخاصة وهما منحنيان فوق مصباح مكتبى على وجهيهما ظلالاً غير عادية ، او المشهد الذى يعود فيه اليشاكوك « جريحا يئزف الدم بفزارة الى منزله ليقتل زوجته ، بينما يردد البقاء : لا تفعل ذلك » . وتلفظ الزوجة آخر انفاسها متممة : « ياها من نكتة رديئة بلا نهائية مضحكة » ثم اللفظة الأخيرة التي نرى فيها البقاء صارخاً في قفصه الذى كان قد انقلب فوق أرض الحجرة . » .

يستخدم كيوبرك هنا زوايا الكاميرا والاضاءة والكوميديا المرة او السوداء للوصول الى تأثير درامى بطريقة مختلفة تماماً عن مشهد مقتل كويلتى في لوليتا الذى يعالجه كيوبرك بخفة يد ماهرة وبأسلوب باروكى .

٤ - نضوج الفنان :

يصف توم ميلن مفهوم كيوبرك للحياة في افلامه كما يلى ، « ... ازمة نجد فيها الشخصيات نفسها قد وقعت في فخ اقامته لهم متطلباتهم ، او متطلبات شخصيات أخرى ، او متطلبات المجتمع . ويقدم لنا الفخ منذ بداية الفيلم . ثم نجد انفسنا نرقب الفار برثاء وهو يحاول بعناد شديد ان يسرق قطعة الجبن قبل ان تطلق البوابة الحديدية عليه . ونحن نعلم نعلم منذ البداية ان الفخ سوف يخلق في النهاية » . هذه هي الفكرة

التي حلولنا ان نوضحها في أعمال كيوبرك المبكرة . وتصل هذه الفكرة
ومعها كيوبرك كسينمائي الى النضوج الكامل في « طرق المجد » الذي مازال
يعتبره عديد من النقاد افضل افلام كيوبرك على الاطلاق .

« طرق المجد » في اصله رواية كتبها « هبلى كابللى » ، واعد
السيناريو منها « كالد ويلنجهام » ، « وجيمس تومسون » وكيوبرك معا .
وحدث الفيلم في جوهره بسيط ، يحكى عن محاولة بعض فرق الجيش
الفرنسى للهجوم على احدى النقاط القوية للجيش الالماني في عام ١٩١٦ .
فيأمر جنرالان فرنسيان بالهجوم ، أحدهما مدفوعا بمعامل الدعاية المتوقعة
والآخر رغبة في الحصول على ترقية . وكان الهجوم بالطبع محكوما عليه
بالفشل من قبل ان يبدأ . وعندما يفشل الهجوم بالفعل يؤدي ذلك الفشل
الى محاكمة عسكرية . بتهمة عصيان أمر عسكري — لثلاثة من الجنود
يختارون بالحظ من بين صفوف الكتيبة .

ويبدأ « طرق المجد » — مثله في ذلك مثل « القتل » — بصوت معلق
سرعان ما يختفى ولا يعود خلال الفيلم بعد ذلك . ويعتقد « جاكسون
بيرجيس » ، « .. ان بناء طرق المجد » ممتاز يفوق بناء كل افلام كيوبرك
السابقة ، ويحقق نوعا من الاتقان لا يشوبه التكرار او الملل خلال مشاهد
الجنود يسرون في طرق واتجاهات مختلفة — طرق ربما اقترحها عنوان
الفيلم — ففي بداية الفيلم نرى فرقة من الجنود تمر امام الكاميرا تدق
أحذيتهم فناء القصر الملئ بالحصى محدثة صوتا سوف يتكرر صده مرارا
قبل ان ينتهى الفيلم .

وبعد ان يفشل الهجوم ، ينقلنا الفيلم عدة كيلو مترات خلف الجبهة
الى داخل القصر الذى يستخدمه الجيش الفرنسى كمركز للقيادة . وتلعب
الأوركسترا فالسا أثناء حفلة رقص للضباط ويترك الجنرال برونلا ضيوفه
ويذهب الى المكتبة راشف البراندى بينما ينهك في الحديث مع الكولونيل
« داكسى » . يقول الجنرال للكولونيل : « ان الجنود مثل الاطفال .. في
حاجة الى من يفرض عليهم النظام والطاعة .. » . ويستمر الجنرال في
الحديث موضحا وجهة نظره من أنه يؤمن بضرب المثل للآخرين . فيسأل
« داكسى » أى نوع من المثل يقصده الجنرال . فيجيب الجنرال هازا كتيبة :
« اعدام واحد منهم رميا بالرصاص من حين لآخر » . والواقع هو ان هناك
ثلاثة جنود على وشك ان يعدموا رميا بالرصاص خلال ساعات « كمثل » .
ففي اليوم السابق كان الجنرال « ميرو » قائد الكتيبة قد اصدر أمرا لداكسى
بان يقود هجوما على موقع الالماني حصين (بعد ان لمح الجنرال « برونلار »
« لميرو » بان نجاحه في ذلك الهجوم قد يعنى ترقية له .) . ولما يفشل

الهجوم ، يامر بـيرو قائد مدفعيته — فى سورة غضب — أن يطلق الرصاص على جنوده الذين فشلوا فى هجومهم . ويرفض قائد المدفعية . وبمسد المعركة ، يصر « ميرو » على أن يختار ثلاثة جنود من الكتيبة لمحاكمتهم عسكريا بتهمة الجبن . ويوافق « برولار » اعتقاداً منه بأن شرف القيادة العلية فى خطر بسبب فشل الهجوم . ويتم المحاكمة . ورغم دفاع داكسى — الذى كان محامياً جنائياً فى حياته المدنية — وطلبه الرافة ، تصدر المحكمة العسكرية حكمها بالإعدام رمياً بالرصاص على الجنود الثلاثة . ويحاول داكسى مرة أخرى — أثناء حديثه مع « برولار » داخل مكتبة مركز القيادة — طلب الرافة بالجنود مذكراً « برولار » بأن « ميرو » كان قد أراد أن يطلق الرصاص على جنود كتيبته . ولكن « برولار » لا يرى فى ذلك سبباً لتغيير مجرى القضية . ويعترف « برولار » بأنه لا يشارك « ميرو » فى رغبته العارمة فى الانتقام . ولكن « برولار » يؤمن أيماناً تاماً بضرورة الطاعة وضرورة ضرب المثل لبقية الجنود .

وفى نفس الوقت يدور واحد من أقوى وأهم مشاهد الفيلم على الإطلاق داخل السجن ، حيث يلتقى صرصار ضوءاً قريباً ومحيراً على حدث الفيلم بأكمله . ففى الحظيرة التى استخدمت كسجن فى الليلة السابقة للأعدام يصرخ أحد الجنود الثلاثة باكياً : « غدا ، بعد أن أموت ، سيكون هذا الصرصار أقرب الى زوجتى منى » . فيسحق الجندي الثانى الصرصار بقبضته محققاً خلال لحظة من العنف الوحشى احساساً أو بالأصح وهماً مؤقتاً بالقوة والسلطان . وبعد قليل تغادر الحياة أجساد ثلاثة جنود بنفس الوحشية التى أدت الى مقتل الصرصار ، ولنفس السبب : حتى يحقق الجنرال « ميرو » وهماً — مهما كان مؤقتاً — بالقوة والسلطان . وليس هدف كيوبرك هنا أن يجعلنا ننرف الدمع حزناً على مقتل ثلاثة جنود أبرياء، وإنما يريد شيئاً آخر . ففى مشاهد السجن يتجنب كيوبرك (مثله فى ذلك بنفويل) تجنباً شبه كامل أى درجة من التجاوب العاطفى مع ما يقدمه لنا سواء كان ذلك الهستيريا التى تصيب كلا من الجنود الثلاثة بدرجات متفاوتة أو مظهر التقوى والتواضع الذى ينبجح القس فى إظهاره للجنود ، أو المعركة التى تشب بين أحد الجنود وبين القس ، أو فى مشهد معالجة الرأس الجريح لأحد الجنود استعداداً لإعدامه (« أقرسه فى حقيقه مرتين أو ثلاثة فربما يمكنه ذلك من أن يفتح عينيه ») ، أو حتى فى مشهد سحق الصرصار فهذه الأحداث . والطريقة التى يقدمها لنا بها كيوبرك تعد أول أمثلة لما اصطلح النقاد على تسميته « بالكوميديا السوداء » التى سيفيض بها كل من « أوليتا » و « الدكتور سترينجلون » . لا يطلب منا كيوبرك أن ننرف الدمع ، وإنما ما يريد هو أن يتصبب عرقنا بارداً من الرعب رد فعل لتلك القيم وتلك الأعمال التى لا شفقة ولا رحمة فيها . . . تلك القيم وتلك الأعمال التى تجعل من أعدام الجنود الثلاثة قدراً لا مفر منه .

ويتم الاعداد . وعند الاطوار في القصر يستدير « برولار » بهسوء نحو « ميرو » ليخبره بأنه سيواجه تحقيقا في الأمر ، ثم يعرض منصب « ميرو » على كولونيل « داكسي » قائلا بلبتسامة خبيثة أنه يعزب أن ذلك هو ما كان « داكسي » يسمى اليه طول الوقت . وقتما ينتجر داكسي غاضبا ويقول لبرولار أن كل ما كان يسمى اليه طوال الوقت هو المعاملة الإنسانية للجنود الثلاثة ، يجد برولار نفسه غير قادر على فهم مغزاه .

الفيلم ملء بالمشاهد التي تعبر عن وحشية الحرب . ولكن الأهم من ذلك هو أن الفيلم يقدم لنا دراسة في البناء الاجتماعي للوحدات الحربية . فنبين لنا ذلك العالم مقسما بوضوح وحدة بين القادة والمقودين يقوم الضباط برسم خططهم ومؤامراتهم الشخصية في حجرات القصر الضخمة الأنيقة التي تؤكد ديكراتنا لنا لا مبالاة تلك الشخصيات بالحياة الإنسانية خارج جدران القصر . بينما يذهب الجنود الى خنادقهم وإلى معاركهم بنفس الروح التي قادتهم الى مكاتبهم أو مصانعهم أو مزارعهم في زمن السلم . وهكذا نجد أن أحد رسالات الفيلم يمكن أن تلخصها ملاحظة « فون كلوزغيتز » من أن الحرب ما هي الا امتداد لسياسة السلم .

بنكرنا مشهد الهجوم الذي يقدمه لنا كيبورك في عدة شاريوهات مليئة بالحبيوة ، وببساطة ، بأن الحرب تؤدي إلى مقتل العديد من البشر . ولكن النجوة بين القادة والمقودين ، التي ساعدتها الحرب على الاتساع ، توضح لنا بما لا يقبل الشك أن الحرب ما هي الا استمرار للصراع نحو القوة والسلطان على المستوى الداخلي والخارجي على حد سواء . فبينما يؤدي وهم « ميرو » الى اعدام ثلاثة جنود « .. نجد « ميرو » نفسه ههنا للتمار بطريقة ماهرة من جانب جنرال «برولار » الذي يفعل ذلك رغبة في الحفاظ على مملكتته ، التي ربما كانت بنورها وهما آخر . غاذا ما تمنا بعد ذلك الخط لوخشنا أن الحرب في أساسها عامل دمار يهتف الى مساعدة أوام بشرية مشابهة . وهكذا نجد أنفسنا في النهاية نعتبر الحرب نابعة من مصغر حب الحياة .. حب الإنسان لحياته الشخصية .. كما يقول « جاكسون بيرجيس » . ونحن لا نستطيع أن نرفض جدا احترام الحياة وحبا . ولكن قذا المبدأ يتحول هنا الى غيرة أو خوف من حياة الآخرين ويعبر عن نفسه إما بالقسوة أو بالبرودة أو بالجين نحو الآخرين . وليست هذه هي المرة الأولى أو الأخيرة التي نجد فيها أن الشر كعادة فيغير بالعوامل الترابية أكثر بكثير مما يمكننا أن نجد في الخير كعادة درامية ، أو أن نرى الوهم بالقوة وبالسلطة يمتد من مستوى لآخر يهدر كل من يقع تحت تأثيره .

هناك أمر آخر جدير بالذكر فيما يخص هذا الفيلم وهو أننا نعرف القليل عن شخصية كولونيل « داكسي » ، أو بالأصح أقل بكثير مما نعرف

من باقى الشخصيات الهامة بالفيلم . وتلزم شخصيته في جوهرها صورة المتحدث باسم جمهور الفيلم معبرا عن مشاعرهم دون أن يفحص الفيلم شخصيته . ففى النهاية عندما يصل داكسى الى نقطة يكاد عندها يقضى قلبه وعقله بالاحتقار الشديد للبشر . لا للضباط فحسب بل للجند الذين سرعان ما ينسون اعدام رفاتهم ، نجد من الصعب علينا كجمهور أن نستجيب لذلك الشعور من شخصية لا نكاد نعرف عنها شيئا . وهناك مشهد آخر في الفيلم يزيد من اقتناع داكسى — واقتناعنا الى درجة — بأن البشر (الجند في هذه الحالة) ليسوا أكثر من خزائير . ففى الكنتين بعد اعدام الجنود الثلاثة موزار يدفع للجند فتاة ألمانية باكياً الى خشبة مسرح صغير . وعندما تبدأ الفتاة فى الغناء بالألمانية ، أغنية حزينة عاطفية تتحول صرخات الجنود وصغيرهم الى انتباه حاد . وتلتقط الكاميرا وجهها وراء الأخر من وجوه الجنود الذين يبدو عليهم الإرهاق ، وتسيل دموعهم انهارا . ويقول الجاويش لداكسى الذى كان يرقب المشهد أن لديه امرأ بأن يعود الجنود الى خنادقهم فوراً . ولكن داكسى ، الذى يواجه الموقف هذه المرة بدرجة كبيرة من التوازن العاطفى والعقلى ، يرد على الجاويش قائلاً : « اتركهم بضع دقائق أخرى » . . . وقد يظن البعض أن إيمان داكسى بالطبيعة الإنسانية قد عاد فى هذا المشهد الى ما كان عليه من قبل . والحق أن هذا المشهد يعد من أكثر المشاهد امتلاء بالمرارة فى أعمال كيوبرك السابقة أو التالية على حد سواء . فعلى غير عادة كيوبرك ، يتبع هذا المشهد بهالة من العواطف الإنسانية ولكن أهمية المشهد لا تتركز فيها إذا ما كان إيمان داكسى بالطبيعة الإنسانية قد عاد الى ما كان عليه أم لا ، وإنما تتركز أهميته فى أن الموقف القائم — علاقة الضباط بجنودهم والجنود بضباطهم وبيعضهم البعض — يتجسد على ما هو عليه ، تجسداً مأساوياً فى أمثلته . فالجنود الذين انتهوا لتوهم من مشاهدة مهزلة قضائية بدون احتجاج ، تشير عواطفهم وتسيل دموعهم فتاة غريبة ترتجف من الخوف . ومع ذلك فإن الأسباب والدوافع والمتطلبات التى تكشف عنها وقائع الفيلم ، والتى تتسبب فى الحرب وفى اعدام الجنود الثلاثة ، وحتى فى يؤس تلك الفتاة الألمانية لا تنجح فى أن تبسب أيا منهم عقلياً أو عاطفياً الى درجة تؤدى الى تغييرهم . هذا المشهد فى حد ذاته مؤثر الى درجة كبيرة ، غير أنه يفقد بعض قوته عندما نبين أن كيوبرك يقدمه لنا من وجهة نظر « داكسى » تلك الشخصية التى تبقى لغزاً عندما ينتهى الفيلم .

نجد كيوبرك قد تبنى خلال الفيلم أسلوباً يكاد يكون حسابياً ، وبخفة يد بارعة . فهو يستخدم التناقض على سبيل المثال عندما يقطع بين مشاهد القصر وفنساته الى مشاهد ساحة المعركة الكئيبة حيث الطين والدخان والخنادق بدون أن يبدو ذلك مفتعلاً . أما من ناحية الموضوع فالفيلم — كما

قلنا من قبل — ملء بالعنف والقسوة ، ولكن الأثر النهائي الذي يتركه في المتفرج ذا طابع حاد وعميق . فإن الرعب الذي يعرضه لنا الفيلم يحمل قناعا أخلاقيا .

« طرق المجد » قبل كل شيء هو فيلم الشاريوهات . فالكاميرا تتحرك لحد طويلة بهدوء وثقة راسية خطوطا متوازية لا مخرج منها . فعندما يتفحص داكسي جنوده على طول الخنادق قبل الهجوم يمر — والكاميرا معه — بصفوف وصفوف من الجنود المتعبين الخائفين بينما تزداد كثافة الدخان ويصبح القصف مستهرا . ثم تتبع الكاميرا صفوف الجنود المتقاعسين في مجموعهم ، وأخيرا تتقدم الكاميرا فوق الشاريوه نحو الأعمدة الخشبية الثلاثة القائمة في صمت تنتظر الجنود المحكوم عليهم بالإعدام . هناك خطر بالطبع في استخدام الشاريوهات ، وهو أن يفقد الفيلم إيقاعه ويتحول إلى استعراض . غير أن كيوبرك يتلافى ذلك في مشاهد الحوار عندما يستخدم تكتيكا يتميز بالبحث ، ويكاد يقترب من أسلوب طبيب يفحص موضع الألم (يذكرنا ذلك على الفور بأسلوب ملكسى أو فولسى الذى يكن له كيوبرك الكثير من الإعجاب) — خلال استخدامه الذكى للبيئة المكبر . كما يستغنى كيوبرك عن المزج والاختفاء اللذين يميلان إلى مد النظر إلى نهايته ويستعين بدلا من ذلك بالقطع المباشر خالفا درجة كبيرة من الحيوية في الإيقاع العام للفيلم حيث يفيض محتوى مشهد ما بجوه وإيقاعه الخاص على محتوى المشهد الذى يليه بجوه وإيقاعه .

نفى مشهد المحاكاة العسكرية مثلا يثنين لداكسى بسرعة ووضوح أن دوره كحلمى دفاع لا أمل فيه حيث أن قرار الإعدام قد اتخذ بالفعل قبل المحاكاة . وعند هذه اللحظة يقطع كيوبرك فجأة قبل أن يصدر الحكم إلى المشهد التالى نرى فيه أحد ضباط الصف يدرب جنوده استعدادا لإعدام الجنود الثلاثة . ويستخدم كيوبرك حركة الكاميرا على الشاريوه ، حيث تصبح حركة الكاميرا فى حد ذاتها تعليقا على المشهد السابق بالإضافة إلى كونها جزءا لا يتجزأ من الأسلوب العام للفيلم . وتوضيحا لذلك ، لناخذ المشهد الذى يأتى فيه ضابط المدفعية إلى داكسى ببعض المعلومات التى ربما تؤدى إلى إطلاق سراح الجنود الثلاثة . ويبدأ الضابط فى سرد المعلومات بينما يحته داكسى قائلا : « استمر ، استمر ، استمر ياكابتن » . ويقطع كيوبرك بحدة إلى لقطة تتحرك فيها الكاميرا فوق الشاريوه ذهابا وإيابا داخل صالة الرقص حيث أنهمك ضيوف الجنرال برولار فى الرقص بينما يبحث داكسى عن برولار لينقل إليه المعلومات التى أعطاها له ضابط المدفعية محاولا الحصول على عفو عن الجنود الثلاثة . ولا تنتج حدة المشهد هنا من حركة الكاميرا (حركة هنا بطيئة بل وتكاد تكون كسولة) ، وإنما تأتي

من الحركة الداخلية للدراما النابعة من الموقف . وبذلك تصبح حركة الكاميرا في حد ذاتها تعليقا سائرا على المحتوى (فنحن نعرف أنه لا يمكن ان يصدر العفو عن الجنود الثلاثة) . ولا يتردد كيوبرك في وقت من الاوقات في استخدام القطع المفاجيء حافظا بذلك كلمة او جملة او اشارة مفترضا ان لدى المتفرج من الذكاء ما سيملكه من ان يتتبع خط القصة ، ومفترضا ان المتفرج هنا سيتذكر من هو ضابط المدفعية — بالرغم من اننا لم نره الا مرة واحدة من قبل عندما رفض تنفيذ امر جنرال « ميرو » بتحويل مدفعية على جنوده — . يقول توم ميلن : « باستثناء مرة او مرتين ، عندما يسمح كيوبرك لكاميراته بان تتحرك عموديا من الصورة الزيتية الفخمة وتهبط لتكشف عن الجنود الثلاثة يتقدمون في تلك الحجرة الملبئة بالصدى نحو محاكمتهم الهزلية ، نجد كيوبرك مكتفيا بان يدع الكاميرا ترقب الممثلين في سكون وهم يؤدون ادوارهم .. » . ويقدم لنا كيوبرك في هذه المشاهد — كما يقول جون هاوارد لوسون — « .. مثلا مبتازا للاخراج (بمعنى حركة الممثلين) المصمم بعناية فائقة ، والذي تسيطر عليه رؤيا المخرج » ..

ان استخدام الكاميرا ، اما متحركة ذهابا وايابا ، واما ساكنة وثابتة في مكائها ، يعطى للفيلم اسلوبا مميزا ينبع بالضرورة من عالمي الحركة والسكون ، او التوتر والصمت . والحق ان عامل التشويق بصورته التقليدية لا يكاد يكون له وجود في الفيلم . ويفسر لوسون « ذلك كما يلي » « .. ليس هناك احتمال بالتغير في روتين الاشياء . ومع ذلك فان التوتر ينمو بصورة غير محتلة حيث تضيف كل صورة جديدة مبقا وقوة الى الصراع بين المبادئ الانسانية ووحشية الحرب » . والنتيجة مأساوية للغاية فالفخ يفلق ، بينما تقبل الشخصية الاكثر انسانية (داكسى) الوضع القائم كما هو ، وبينما تبدأ حلقة جديدة من الدمار تبرير الحماقات والاورام الانسانية .. اوهام السلطة ، والقوة ، والشرف ، والكبرياء . فاذا لم يكن بالانلام الحديثة ما يمكن مقارنته بالمارش العسكري البطيء نحو الموت في « طرق المجد » ، فليس هناك ايضاحا يمكن مقارنته بذلك النهاية المأساوية من ناحيتين : الاولى هي ان تلك النهاية توضح لنا مفهوم كيوبرك للحياة كتحقق الحباقة والاورام الانسانية ، وثانيها من ناحية تأكيدها لنضوج اسلوب كيوبرك الفني .

٥ — اقل افلام كيوبرك شخصية :

« تمكن المخرجون الشباب الذين جاءوا الى ميدان السينما في موجة ما بعد الحرب التقنية ، او في بداية الخمسينات — نيكولاسى راي ، روبرت وايز ، ستانلى كيوبرك ، ورتشارد كواين — من المحافظة على احساسهم بزمنهم برغم الفروق الشخصية بين كل منهم والآخرين . فلقد بداوا جيما

بقلم متواضعة وبجهود شخصي هائل من جانب كل منهم (« يعيشون بالليل » لراي - « الوضع » لراي - « القتل » لكيبورك) . ولكنهم جميعا تقريبا بالتفويض وبخطوات في سهولة يشغل عام نحو الانتاج الضخم (« تلك الموك » لراي - « قصة العلى الغريب » لراي - « سبارتاكوس » لكيبورك) . الذى تجسد فيه شخصية الفنان منهمم في حالة صراع تحاول فيه ان تفرغ نفسها . ونتيجة لذلك الصراع الذى يخوضه الفنان ليفرض فكرة شخصيته على المادة التى عادة ما تعانى من الحرج الفنى من ضخامة الاحتاج ، نجد ان تلك الاعلام عادة ما تعانى من النقص في قوتها الداجلية وفي سلسلة المعالجة للفنان ميزا افلامهم السابقة التى قدموها لنا عندما كان كل منهم مازال متحمكا في مادته . هكذا تلخص بينيلوبى هوستون الازمة التى يجد فيها اى فنان اصبل نفسه عندما يحاول ان يمارس فنه في مثل ذلك الجو الذى تتحكم فيه القيم التجارية اكثر مما تتحكم قيم الفنية . فمما لا شك فيه يعد « سبارتاكوس » اقل اعمال كيبورك شخصية وقيمة . فسبارتاكوس اول افنتاج ضخم شبه تاريخي لخرجه . كتب سيناريو الفيلم « دالتون ترامبو » اجد كتاب هوليوود الذين كانوا على قائمة سوداء غير قادرين على العمل ايام المكارثية لاتجاهاتهم اليسارية . ويعد « ترامبو » من افضل كتاب السيناريو الأمريكيين واكثرهم تحررا في وجهات نظره حتى اليوم . ومادة الفيلم اصلا هي رواية للكاتب الشهير « هاوارد فاكتس » . ويبدو ان وجهة نظر من « فاست » و « ترامبو » هما العاملان اللذان ادى بسبارتاكوس لان يكون اقل افلام كيبورك شخصية . ففى اعماله السابقة ، لم يلتزم كيبورك باى نظرية اجتماعية او سياسية مسبقة . فوجهة نظر كيبورك نحو الحياة بصورة عامة ونحو موضوعاته كما حاولنا ان نوضح في هذا المقال تختلف في جوهرها وتناقض تناقضا جديرا مع وجهة النظر المتعائلة التى يمتلىء بها عمل الكتائب الماركسيين مثل « فاست » و « ترامبو » . والسبب في ان سبارتاكوس هو اقل افلام كيبورك شخصية وقيمة - ليس بما حاولت بينيلوبى هوستون ان تشرحه من ان طبيعة الانتاج الضخم لابد وان تتحمل المسؤولية الكبرى في ذلك الفشل الفنى (سنرى قرب نهاية هذه الدراسة كيف يعود كيبورك الى الانتاج الضخم في « ١ - ٢ : اوديا الفضاء » . بنجاح وتحكم شبه مطلق) . وانما السبب في اعتقادنا هو ان وجهة نظر كيبورك وفلسفته الخاصة نحو الفن والحياة تجد نفسها في حالة صراع صار ومستمر خلال الفيلم - وبالاخص في نهايته - مع وجهة نظر كاتبه .

يبدأ الفيلم بشبهه جيد يكفون تحت الشمس المحرقة في حوض جبل . ويحاول « سبارتاكوس » ان يساعد عبدا آخر قد تعثر فاعضده الحراس وربطوه وتركوه ليوموت من العطش عقلا له ، بينما نسمع المطلق

— طريقة كوكبورك المفضلة لشرح طبيعة الفصح لجمهوره — يحكى لنا تاريخ تمود سبارتاكوس ضد العبودية وانتهاه بالقتل . والنصف الأول للفيلم ممتاز وقوى : « باتيوس » يشتوى العبيد لتعذيبهم حتى يسميوا مصارعين فيقتارهم بناء على ميزاتهم البدنية . أسناتهم أو عضلاتهم أو عظمهم القوية ، ثم اكتشف المصارعين أنهم لايد من أن يقتلوا اصقلاءهم أو أن يموتوا بليدى اصقلائهم ، ثم مباراة المصارعة حتى الموت . التي تقدم لأرسة من الأرستقراطية الرومانية لتخفف من ملهم ، ورفض العبد الأسود — غير الموقوع — أن يغمم عروة الأخوة ويقتل « سبارتاكوس » . يتركز بناء الفيلم حتى هذه النقطة حول عود فقرى هو : ارادة سبارتاكوس وزففته العارمة في الثورة ضد وضع العبيد التلثم . وكل ما يحدث في الفيلم حتى تلك النقطة — بما في ذلك قصة حب سبارتاكوس لفارينا — اما يقودنا مباشرة نحو تلك الفكرة المخورية واما ينبع منها مباشرة . ويرجع فشل بقية الفيلم . لا الى ضخامة الإنتاج كما قلنا سابقا — وانما الى انقسام فكرته المخورية وعموده الفقرى وتشتت مركز الصراع . فالصراع العرسمى في النصف الثاني للفيلم يتخذ اتجاهاين متساويين لا تكاد تكون لهما علاقة بالخط الرئيسى الذى وضع لنا في النصف الأول : اولهما بالطبع هو الصراع الداخلى في مجلس الشيوخ الرومانى ، ثانيهما هو توطد العلاقة بين أفراد جيش العبيد . ويفقد كلا القطبين صلتها بالفكرة المخورية التي بدأ بها وطورها الفيلم في نصفه الأول وهى فكرة ارادة سبارتاكوس الحرية التي تقوده نحو العصيان والثورة . وبذلك يصل الفيلم الى نقطة سكون درامية ، او الى بداية جديدة حيث يبذل جمهور الفيلم الكثير من الجهد ليتفكروا ان ارادة سبارتاكوس التي قادتته الى الثورة تمثل المسبب العرسمى خلف انشقاق مجلس الشيوخ كما تمثل الواقع وراء جو الاخوة للجديد في جيش العبيد . ويفتقد الجمهور الدافع خلف رغبة هذا الجيش في خوض المعركة ذلك الدافع الذى يكن تلخيصه في ان العبيد — بوعى أو بدون وعى — قد استجابوا لحلم سبارتاكوس وارادوا تحويله الى حقيقة واقعة . ويشرح جاكسون بيرجيس المشكلة الجوهرية التي يعاني منها الفيلم كما يلى ، « في سبارتاكوس » لحظات قيمة (بعدة آلاف من الكومبارس مرتدين ملابس الجيش الرومانى لايد من أن يثيروا احساسا للجمهور الى حد ما ، مهما كانت القيمة الدرامية ناقصة) . ومع ذلك فهو فيلم عدى اذا ما قورن بنوعه من الافلام .. بمعنى انه مليء بالقتل والتشويه ، وبمباراة المصارعة بين العبيد .. واجزاء بشرية تنزف دما ، ويكوام من الموتى .. والصلب ، يضاف الى ذلك رسالة متعائلة مفتحة في نهايته : « سبارتاكوس .. ان ابنتك هر ! » . ويعد ذلك المشهد النهائى في الفيلم الذى يشتمل اليه « بيرجيس » ، والذى نجد فيه سبارتاكوس فوق الصليب ترفق من جسده

الحياة في بطن شديد ، بينما تأتي زوجته حامله ابنهما — الذى تحرر من العبودية منذ وقت قليل — لقرية الصبي قبل أن يختفيا في الألق أسوأ ما في الفيلم كله . فذلك النهاية شبه السعيدة مقروضة على حدث الفيلم لأنها تتناقض تناقضا صارخا مع حركة الفيلم منذ بدايته . ونحن لا نستنتج ذلك لأننا نعرف أن وجهة نظر كيوبرك وفلسفته تميل إلى التشاؤم أكثر منها إلى التفاؤل . مهما كانت فلسفة خالق العمل الفنى المسبقة فنحن نعتقد أن أى عمل فنى يريد يخلق مقاييسه الخاصة التى يجب على الناقد اكتشافها ثم استخدامها في تقييمه للعمل . فإذا ما طبقنا ذلك على « سبارتاكوس » لوجدنا أن الشخصية الرئيسية تحاول تحقيق درجة من العدالة . ورغبة « سبارتاكوس » في ذلك تنبع من دوافع نبيلة . ولكن المجتمع في شخص مجلس الشيوخ وتجار العبيد لابد له من أن يخفق تلك الدوافع محافظة على الحالة القائمة التى تسمح لهم بالاستمرار في الاستمتاع بحياتهم على حساب العبيد . ولهذا ينتهى الفيلم بالحفاظ على تلك الصالة القائمة وبهزيمة « سبارتاكوس » وأرادته ورغبته في تغيير الوضع الاجتماعى القائم . ويصلب سبارتاكوس . والنتيجة هى الفشل . ولهذا نعتقد أن النغمة المتأصلة في مشهد الزوجة والابن انحراف عن التطور الدرامى المنطقى للفيلم والذى يحدده لنا صوت المعلق منذ البداية . فعندما نواجه بهذا المشهد في النهاية نجد فيه أيضا درجة من التحدى لمبادئ الجدل المادى والجماليات الماركسية في نفس الوقت . فإذا كان لهذا المشهد أى علاقة بجماليات الفن الماركسى على الإطلاق فهى علاقة مفتعلة ترتبط بمبدأ « الايمان بالمستقبل » ولكنها لا تنبع من عوامل البناء وللتطور الدرامية . ويجبر بنا القول هنا بأن هذا الفشل ليس هجوما على مبدأ من مبادئ الجماليات الماركسية ، فقد أثبتت تلك النظرية — أو بالأصح النظريات — سلامتها وتناسبها مع الموضوعات التى عالجها العديد من المخرجين السوفيت وغيرهم من فناني الكتلة الشرقية . وفشل المشهد الأخير في « سبارتاكوس » يرجع في تقديرنا إلى أن الفيلم يستخدم مظاهر النظرية لا جوهرها مما ينتج عنه العديد من الصعوبات الفنية لكل من الفيلم ولخرجه على حد سواء .

لا عجب إذن أن نلمس خلال الفيلم صراع كيوبرك الشخصى ليفرض فكره وجهة نظره على مادة الفيلم . ويفشل مجهود كيوبرك إلى حد كبير . وبالرغم من ذلك الفشل ، ليس من الصعب تمييز أسلوب كيوبرك الخاص متأثرا خلال الفيلم : من عنصر التسوية إلى حيابات الدم إلى معاملته السادية لجمهوره . ويضيف كيوبرك إلى تلك المعادلة شبه الفنية عنصرا آخرأ هنا وهو عنصر الشذوذ الجنسى ، ودرجة من الواقعية في إخراجها للمشاهد التاريخية بشكل عام . ففى أحد مشاهد الفيلم يلمح كيوبرك إلى عامل القموض الذى يغلف كلا من الحب والمعدون على حد سواء . فعندما

يجد سبارتاكوس نفسه مرغما على أن يتتارز حتى الموت مع صديقه « دافيد » (يموت الخاسر فوراً بالسيف بينما يصلب الفائز) ، يتبارز كل منهما بجسارة ووحشية محاولاً أن ينقذ صديقه من الموت البطيء على الصليب . وينجح « سبارتاكوس » في نزع سلاح « دافيد » ، ويسبب به قبضة قوية تشبه قبضة عاشق لعشيقته وينظر في عينيه قائلاً : « أنتى احبك يا دافيد » ثم يغرس خنجره في قلب صديقه . نجد هنا أن الغموض العاطفى ، والغموض الأخلاقى ، يضاف إليهما عنصر الغموض الجنسى فيزيدهما قوة وتأثيراً .

أما فيما يخص بالتكتيك ، فلا يضيف سبارتاكوس أى جديد إلى مقعمره عن كيوبرك حتى هذه النقطة . كل ما يمكن قوله هو أن تأثير «جون مورد» أكثر وضوحاً في تخطيط كيوبرك لحركة ممثليه . ويظهر ذلك بوضوح في المشهد الذى يقابل فيه « سبارتاكوس » « فارينيا » التى كان يظن أنه قد نقدها إلى الأبد . وبمعنى آخر يوضح ذلك مدى ما يمكنه كيوبرك من احترام وتقدير لقدرة ممثليه على التعبير عن أحاسيس الشخصيات . أضف إلى ذلك عدة لقطات للجيشين قبل المعركة ، ثم مونتاج مشاهد المصارعات (الاول مرة نجد كيوبرك يفقد سيطرته على عمل المونتاج لآى من أفلامه . نبعد العرض الأول للفيلم في لوس انجلوس ، دارت مناقشة حادة بين كيوبرك ومونتيره على صفحات جريدة اللوس انجلوس تايمز انتهت بقول كيوبرك أنه لا يعتبر الفيلم من خلقه) .

من الواضح إذن أن كيوبرك وصل إلى طريق مسدود في «سبارتاكوس» من ناحية قدرته على التعبير الفيلمي ، ومن ناحية أسلوبه الخاص . فمع أنه يحقق في فيلميه التاليين «لوليتا» و «دكتور سترينجلوف» درجة عالية من الكمال في الأسلوب ومن السيطرة على المالة تسمح له بحرية الحركة من موقف جدى تام إلى موقف هزلى كامل بدون أن يفقد قبضته الحديدية على الفيلم أو على انتباه الجمهور .

٦ — عودة الفنان إلى أسلوبه :

تساعت اعلانات الفيلم ، « كيف أمكنهم أن يعملوا فيلماً من «لوليتا» ، واجابت «الين فيتز باتريك» ، « انهم لم يعملوا فيلماً من «لوليتا» . ولكن السؤال الجدى الذى طرحه معظم النقاد كان : ماذا يمكن لكيوبرك أن يقدمه من خلال «لوليتا» ، وماذا جذبته إلى الموضوع بالتحديد ؟ . واستنتج توم ميلن بعد سنوات من ظهور الفيلم « أننا إذا ما نظرنا إلى الخلف قليلاً ، بعد ظهور «لوليتا» فوراً ، لاتضح لنا أن شخصية كيوبرك الفنية قد بزغت بوضوح تام » .

اشتكى معظم النقاد من « لوليتا » — مثل فيتزياتريك — فوصفه البيض بأنه بارد ومخطط زيادة عن الحد لا تلقائية فيه ، وبأنه لم يكن أينا لروح رواية « نابوكوف » المليئة بالإحياءات الجنسية . « فلو أن للفيلم صوت نابوكوف وإذنه .. » تقول آرلين كروتشي . « فانه يفقد عينيه » . وبالرغم من أن ذلك صحيح فهو لا معنى له كتقد للفيلم لأن كيوبرك لم يكن يسمى إلى معالجة درجة استمتاع « هوبرت هوبرت » الجنسي بحوريتة ، وأما كمن يسمى في الدرجة الأولى إلى معالجة خوف « هوبرت » العميق من نتائج ذلك الحب المحرم ..

تبدأ رواية نابوكوف بذكريات هوبرت (بالعمل الماضي) السعيدة المرة عن الأم الماضي وسعادته . ونحن بذلك نعرف في بداية الرواية أن حكاية هوبرت قد وصلت إلى نهايتها : « لوليتا : ضوء حياتي ، نلر رفيتي ، خلطيني وروحي . لو ... لي ... تا . يأخذ اللسان رحلة في ثلاثة مراحل منحدر : ميرسقف الحلق في اثنين ، وفي مرحلته الثالثة يلمس الأسنان برفق : لو ... لي ... تا » . أما فيلم كيوبرك فيبدأ بالنهاية نفسها ، بالجريمة الشبعة التي جاءت نتيجة حتمية لاحساس هوبرت بالذنب .. فالرواية ما هي إلا ملحمة شعرية عن قصة حب هوبرت لوليتا ، حيث تظهر شخصية « كويلتي » الغامضة في منتصف الرواية وتتضخم في ذهني هوبرت متخذة مظهر الأهلث الغضب . بينما تظهر شخصية كويلتي في الفيلم فوراً ، وتتخذ أبعاداً ملموسة منذ بداية الفيلم حتى نهايته . إذ يبدأ كويلتي في مضايقة هوبرت فوراً ويثير فيه الخوف العميق الذي ينتهي بتدمير هوبرت للكامل . وهكذا نرى مرة أخرى أن طبيعة الوهم للقوى ونتائجها هما ما يهم كيوبرك . فكما قد وضحنا من قبل نجد أن معظم أفلام كيوبرك تبدأ بعرض لنوع من الوهم للقوى ، أو بالأصح ، بعرض حدث ما مبنى على وهم شخصي يلعب فيه أها عيب إنسانى أو عيب اجتماعى أو كلاهما دوراً نفسياً ويهود البحث نحو فشل نهائى . ففى « لوليتا » ينهمك هوبرت في حبه المحرم حتى يجد نفسه يسقط ضحية لذلك الحب . وهوبرت هو الذى يتود نفسه بنفسه نحو قدره الذى لا مفر منه عندما يقتل كويلتي . ومرة أخرى ينتهى الفيلم بالهزيمة ، ومرة أخرى نجد أن السبب وراء تلك النهاية المأساوية — ليس تشاؤم كيوبرك — وإنما هو طبيعة الشخصية الإنسانية بشكل عام وشخصيات الفيلم بصورة خاصة ، بكل عيوبها أثناء محاولتها التعايش مع البناء الاجتماعى القائم . نعمندما يقع هوبرت في حب فتاة صغيرة (تحت السن القانونى) — هذا بالرغم من أن لوليتا هى التى تفره في البداية — وبالرغم من أن هوبرت لم يكن أول عشاقها — فإن المجتمع سيدينه بالفساد الأخلاقى ويتهمة بالإجرام كنتيجة لو اكتشف المجتمع تلك العلاقة المحرمة .

في أواخر عام ١٩٦٠ ، عندما كان مازال يصور « لوليتا » في انجلترا ، كتب كيوبرك مقالا في مجلة « الصوت والصورة » بعنوان « الكلمات والسينما » (على ما أذكر ، ترجمت أنا هذا المقال في عام ١٩٦٤ ونشرته مجلة الكاتب في أحد أعدادها) . يقول كيوبرك : « ان الرواية المظلمة بين حيث إمكانية تحويلها للسينما هي — في اعتقادي — ليست الرواية الملائمة بالحدث ، بل على العكس هي الرواية التي تهتم أولا وقبل كل شيء بالحياة الداخلية لشخصياتها . فهي تضع كاتب السيناريو وجهة نظر ككلبوصلة تشير الى ما تحس به الشخصية أو ما تفكر فيه في أى لحظة خلال القصة . ومن هذه المعرفة يتمكن السيناريست من خلق الحدث الذي يمكن له ان يكون معادلا موضوعيا لمحتوى الرواية النفساني ، وتمكنه من عمل ذلك بدقة وخفة يد دون ان يضطر الى كتابة مشهد مفيضة بعبارة الحوار الابى المحملة بالمعنى » . بهذا الموقف بدأ كيوبرك في تحويل لوليتا الى فيلم . وفي نفس هذا المقال يشرح كيوبرك كيف أمكنه عمل فيلم من تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا شبة كلى على أسلوب « نابوكوف » الروائي . يقول كيوبرك : « الأسلوب هو ما يستخذه الفنان ليسحر به جمهوره حتى يتمكن من نقل احساسه وعواطفه وفكره اليهم . وتلك هي العوامل (الحس ، العاطفة ، الفكر) التي تحتاج الى التحويل الى شكل درامي وليس الأسلوب . وعلى الدراما نفسها بعد ذلك نجد الأسلوب المناسب للمادة كما هي العادة اذا ما تناولت الدراما المحتوى العاطفي والفكري لظك المادة بدقة وإمانة . فاذًا ما نجحت في ذلك ، عادة ما تكشف الدراما عن جانب آخر للبناء الروائي الأصلي » .

✽ البقية في العدد القادم

اقرأ لهؤلاء

في العدد القادم والاعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. المسعود بدوي
عبد الحميد إبراهيم	حسين مروه
فاروق شوشة	د. شريف حتاتة

بديهة ..

أحمد عقل

للشمس .. أم الشعاع
والوردة .. بنت الربيع
كل المتاع .. مشاع
والأرض .. ملك الجميع
والنهد - نهر الرضاع -
.. ما يهسه إلا الرضيع
والكف .. ملك الدراع
والدرع .. ملك الشجيع
والحب .. ملك اللي يعشق
والكمة ملك اللي يزرق
بالحق ينطق يقول
الأرض ..
ملك اللي يعزق
والآلة ..
ملك للصنایمی

جلست ليست عائلية

ابراهيم الصينى

تقيأت زوجتى لما . قال الطبيب : قرحة فى المعدة . قالت اخبت زوجتى : لم تعتد بعد على الأكل الطيب والكثير . قالت زوجتى : ما عندي طاقة على احتمال هذه الكمية من الدهون واللحوم والخضار والفاكهة . قلت : لا تقرب الطعام الا فى الليل أحس انها تخشاه او تكرهه . قالت زوجتى : أحس انه ليس لى . قالت اخت زوجتى : هذا بيت زوجك وبيت زوجك بيتك . قالت زوجتى : أحس انى غريبة عنه . قلت . حاولت معها لكنها لا تستجيب ولا تفهم ذلك . قالت اخت زوجتى : طول عمرها تهوى الفقر بعيد عنك . قالت امى . هى لا تريد نسيان اصلها . قالت اختى : دائها تكلبنى عن ايام كانت عابله فى المصنع . قالت زوجتى : كنا ننتظر اول كل شهر لنأكل اللحم . قالت اخت زوجى : نفدت بجلدك من كل هذا . قالت زوجتى : كنا نجتمع كأننا فى عرس حولها فى المساء لكنا نظل يومين مصابين بالاسهال . قالت اخت زوجتى : صرنا نأكل اللحم من الجمعية هذه الايام مرتين كل شهر . قالت زوجتى : كيف حال امى ؟ قالت اخت زوجتى : بخير لكن الأورام تنتقل فى جسمها . قلت : حبيبى «قال الطبيب» لا تجعلى شيئا يثر اعصابك . قالت زوجتى : ماذا يقول الطبيب ؟ قالت اخت زوجتى : لابد من بتر الثدي الآخر هكذا يقول . قلت : هى بخير وغدا سأتى لك بها . قالت زوجتى : هل وافقت ادارة المصنع على نفقات العملية ؟ قلت : كل شيء يتغير انتبهى انت لصحتك . قالت امى : عليكم بمتابعة الاوراق . قالت اخت زوجتى : امى غارق فى النوم ليل ونهار . قالت زوجتى : الا زال اخونا يذهب الى الجامعة ولا يبالي ؟ قالت اخت زوجتى : لقد تخرج واختار العمل هناك فى اقصى الصعيد ولا نراه الا قليلا . قلت : سوف ادير لك قرص الموسيقى . قالت زوجتى : حبيبى الا يحزنك ان اطوح هذا الكوب من النافذة .

قالت أخت زوجتى : حمقاء وربما تكون مجنونة . قلت : حبيبى كل شيء هنالك . قالت أمى : انه تحفة اشتراه جدك ليفتح شهيته للطعام . قالت أختى : دعيه لى أنا فى حاجة اليه . قالت زوجتى : أريد تقنيته . قالت أخت زوجتى : بنت كلب لا تستحق هذه العيشة . قلت : سوف أدبرك موسيقى شوبان . قالت زوجتى : هل تسأل عنى صديقاتى فى المصنع ؟ قالت أخت زوجتى : اثناء فترات الراحة تفهمين طبعاً فى دورات المياه . قالت أمى : شغل المصانع يجعل المرأة خشنه المظهر واللمس . قالت زوجتى : هل يذكروننى بالخمر ؟ قالت أخت زوجتى : يجسدونك على ما أنت فيه . قالت زوجتى : اشعر بالبرد . قلت : أمى عندى فى الخارج أعمال كثيرة . قالت أمى : كل النوافذ فى البيت مغلقة . قالت زوجتى : حبيبى لو سمحت أدرك لى موسيقى شوبان وقبلنى قبل أن تمضى .

..... وانصرفت .

حوار مع المفكر المسرحي الفرنسي جان دوفينيو

اجرته : منحة البطراوي

- * المدن الحديثة لا تصلح للمسارح
- * العمل الفني رهان ومغامرة واقتحام للمستقبل
- * تأتي فترات يغيب فيها الابداع والخلق ... وتطول .

* جان دوفينيو مفكر وعالم اجتماع ورجل مسرح فرنسي له العديد من المؤلفات لعل أشهرها مما يعرفه القارئ العربي : سوسولوجية المسرح . استاذ في السربون . والمشرف على الدراسات العليا الاجتماعية المسرحية بها . ورئيس دار ثقافات العالم . ومدير معمل علم اجتماع الخيال . زار القاهرة أخيرا وكان لنا معه هذا الحوار :

— هل تكمل تعريفنا بنفسك ؟

— كنت أيضا استاذا بتونس لمدة خمس سنوات . وقد عملت بقرية شبيكة في جنوب المغرب وأعددت كتابا عن حياة هذه القرية جئى بصدى طيب في أمريكا وفرنسا حيث نشر . وعملت كذلك بالمسرح . تمت بأخراج « فوتيسك » لبوشنير و « راكيو البحر » لسينج وعملت مع روجيه بلان في « جزر البحر » كما شاركت في تأسيس مهرجان المسرح العالمى بالحمامات في تونس أى أن لدى تجربة مسرحية ؛ أعرف الى حد ما — ليس أكثر من الآخرين — ما هى هذه المهنة . من هنا يمكن أن ننطلق .

— وماذا عن منهجك ؟

— المنهج يبدأ أولا من الممارسة . ما هو الشيء الحقيقى في الممارسة المسرحية المسرحية ؟ اننى عندما أدرس عصرا ما أو فترة ما فإن ما يمنينى هو أن أعيد هذا العصر أو هذه الفترة في ممارساتها الصحيحة أى ما كانت

عليه بالفعل . أن انطلق من النص حتى اصل الى الواقع بالقدر الذى يمكننى من اعادة تشكيله من جديد ، فى حدود المعرفة المتاحة بذلك ، فنحن على سبيل المثال اذا ما تصدينا لمسرحية اغريقية يجب أن نتذكر أننا لا نعرف سوى القليل جدا عن الاغريق ، بنفس الدرجة التى لا نعرف بها سوى القليل جدا عن حضارات أخرى لم توجد لديها أدوات توصيل أو وسائل للتدوين والتسجيل .

— هل تعنى حقا أننا لا نعرف شيئا عن اليونان القديمة ؟

بأن القرن التاسع عشر قد خلق لنا يونانا اكاديميا تماما ، مثرا للاهتمام للغة ، لكنه مزف أيضا . لقد فعلت أوروبا مع اليونان القديمة ما فعلته مع الدول التى استعمرتها : اسقطت عليها تصنيفاتها ومتولاتها الذهنية وافكارها . ولكننا فى بدايات هذا القرن اكتشفنا صورة أخرى لليونان وأشير هنا الى لويس جيرمينيه وهو دارس ملم باليونان وواضع كتاب « انثروبولوجية اليونان القديمة » وفيه نجدد يتعد عن سرد الازواح الثابتة ويحاول أن يفهم ما تعنيه . هناك كتابات ايتيان وفرديناند — وهو أهم هؤلاء الباحثين عموما هذه المدرسة لها باحثيها فى فرنسا وانجلترا والسائبا .

لقد كانت لدينا مثلا يونان راسين وهى مختلفة عن يونان يوريبيدس وهناك يونان القرن الثامن عشر وهى غير تلك التى خلقها الشاعر الالماني هولدرلين . وهناك يونان نيتشه . وهناك اليونان الاكاديمية التى خلقها الباحثون الفرنسيون والالمان وخاصة علماء اللغة . لكننا نكتشف اليوم أننا نعرف اليونان على نحو افضل لاننا نقرأ باننا لا نعرف كثيرا عنه . ونتيجة ذلك هو أن اليونان قد فقت سحرها وضبابيتها فانت عندما تخلقين شيئا يصبح لهذا الشئ مسحة الاسطورية والشاعرية بينما الامر يختلف عندما يصبح نفس الشئ مجالا مفتوحا للبحث .

— هل نعود الآن الى الممارسة . قات ان المرحلة الاولى فى نهجك هى دراسة العصر او الفترة واقوف على محارساتها الصحيحة ؟

— المرحلة الثانية هى محاولة فهم معنى هذا النشاط . وربطه بالبيئة التى يفترض انها تحيط به (بيئة اسطورية — بيئة دينية — بيئة سداسية — بيئة اجتماعية) . هناك قدر من الدوائر حول الظاهرة . ومحاولة فهم علاقة الفنان أو المسرحية أو الاحتفال بهذا الكل (مجموع البيئات) أمر ضرورى .

هذه العملية أشبه بالعمل الانثروبولوجى وهذا يتطلب بالطبع اجراء دراسة لمعرفة هذه الظروف .

— المرحلة الثالثة هى محاولة التوصل او الالمس بقصدية العنصر المكنة او المحتملة فقد تكون فى علاقته بالمتنوع او العكس . وهنا يصبح من الضرورى قياس الفروق بين مستوى التخيل بين ما هو اعتيادى وشائع وبين ما يتجاوز الاعتيادى والشائع . وغنى عن البيان ان ذلك يمكن دراسته بسهولة فيما يخص بعض الفترات التاريخية على العكس من فترات أخرى .

— المرحلة الرابعة تركز على محاولة فهم ماذا يعنى النص .
أى تحليل النص وجمعه لكثير تواملا ولحب ان يؤكد هنا ان عملنا - عمل المحللين - لا يقوم على تحويل نص شاعرى جميل الى لغة اكاديمية . ان عملنا هو ان نعيد له دون افساده معناه الحقيقى .

— المرحلة الخامسة فى منهج العمل هى مواعمة الاشكال الفنية او التعبيرية او تطبيقات الخيال لخصوصية المتنوع . فاننا لست مع الذين يبحثون عن اصول احادية لطواهر الخلق الفنى او اية ظواهر أخرى . اظن انه ليس من حقنا ان نفعل ذلك . فالخلق الفنى فى اليابان مثلا مزيد للغاية ، كما ان الخلق الشعرى فى المكسيك متميز جدا . انهم ابتدعوا شيئا لا علاقة له بالمرآة بالقواعد العامة المنتشرة . فهناك دائما اختلافات . وقد قال الفيلسوف الالمانى « الاينتر » ان النكاء لا يمكن فى رؤية التشابهات وانما يمكن فى ادراك الاختلافات واظن ان ذلك صحيح تماما .

فلالخص منهجى :

١ — الممارسة .

٢ — تحليل العلاقة بين العنصر الخاص والاشكال المحيطة العامة .

٣ — البحث عن القصدية والمعنى

٤ — البحث فى تنوع وتباين الاشكال حسب نوع المجتمعات ونوع الحضارات .

ونتلخض مثالا : ان اشكال التخيل مختلفة فى عالم الانطباع . ففى المجتمعات « الكارزمية » وهى التى يكون فيها الحاكم شخصية مقدسة (مصر الفرعونية — المكسيك — قبائل الانكا) نجد انهم جميعا قد بنوا مقابرهم على شكل الاهرامات وفى نفس الوقت فلذا نظرنا الى تركيب

هذا المجتمع فسندجد امرا او ملكا في القمة وسيطما بين الله والبشر ثم تدرج هرمي يصل الى السفح حيث الناس . ان الهرم اذن هو صورة تلك المجتمعات بينها نجد مجتمعات اخرى كالمجتمعات المتقلبة سواء في البحر او في الصحراء (الفيلكج والفيزجوت والفندال) قد تميزت بأشكال تعبيرية تكون دائما تجريدية (غير تصويرية) . عرب الجاهلية تجدون ان فنه مجرد ايضا . اذن نحن هنا امام شكل فني مميز ومختلف عن الأشكال التي يمكن ان تنشأ في المجتمعات الحضرية حيث الناس يواجهون بعضهم البعض في نفس الحيز ويواجهون ككل كل ما يحيط بهم خارج أسوار المدينة فمن المبادئ الأساسية للمجتمع الحضري وجود العدل والفرح والاحساس بالتاريخ . حيث ذلك في الوقت الذي كانت فيه مدن بالمعنى الحقيقي والقطري للكلمة .

إذا انتقلنا الى ممالك المصور الوسطى (سلطانات الأندلس - سلطنة لويس الرابع عشر وفيليب الثاني والأمراء الإيطاليين) فسندجد أن لديها أيضا أشكال تعبيرية متميزة يسيطر عليها مزاج السلطان الذي كان حريصا على تقديم التمتع لنفسه والاستجابة لشهوته .

ثم نأتى الى المجتمعات البرجوازية مثل المجتمع الأمريكي والإنجليزي والفرنسي : ذلك هو عالم الاستعمار حيث لكل شيء ثمن فنعلمنا قريب ان نقيم مسرحا يجب ان تعرف كم سيكلفك ويجب ان يلقى مسرحك نجاحا .

ولكننا من الممكن ان نجد بلدا واحدا مثل فرنسا قد توالى فيه اكثر من مجتمع دون ان يؤدي احدهم الى الآخر او دون ان ينبثق الثاني عن الاول: المجتمع الانطوائى ، المجتمع الملكى ، المجتمع الليبرالى . واكرر ان التعاقب هنا لا يعنى ايلاء احدها للآخر رغم ان هناك ما يسمى بمخلفات الماضى التي يجب ان نتحرر منها وربما لأننا نريد ان نعزى انفسنا ونشعر بالامان فنحن نطلق بعالم الابس . نحن لا نريد ان نواجه غموض الغد . وهذا امر اتسك به كثيرا في منهجى : يجب ان نضع في الاعتبار ان العمل الفنى رهان ومغامرة واقتحام للمستقبل - لا احد ينتظر شكسبير فائضا واحدا هو الاصل وكذلك تشيكوف وبراميليو وبيكت ، انهم لدينا بالفعل ولا احد يعرف شكل الفن في المجتمع المقبل وربما كانت الاحتمالات المقبلة مستتاسب او لا تتناسب مع الناس ، ربما يوافقون عليها ، لا يوافقون ، لا يفسد ذلك ثوابنا . لا لا اصدق الا في شيء واحد ، في الخلق الخيالى . اننا في مرحلة تلق وضيق على العكس من بداية القرن ، كل شيء كان يسير بسلاسة ، كانوا يعيشون في مجتمعات تبدو في الظاهر مستقرة وبلا مشكل لكن العالم كله يجت نفسه الآن خاضع

نوع من التبدل والتحول والانتقال وهو أمر يمكن ادراكه في الصين أو أمريكا أو أفريقيا أو أوروبا . لذلك أرى أن الخلق صعب ومعتقد في هذه الفترة ولا شيء يثبت أن المجتمعات التي ستظهر ستعطى للخلق والخيال مكانة هامة .

— ولكن اليس مدهشا أن كل هذه المجتمعات المتباينة لديها نفس المشكلة ؟ كيف يمكن أن تتشابه مشكلات أفريقيا مع مشكلات الغرب ؟ هل ذلك بفعل وسائل الاتصال ؟

— لأنه للأسف حدث تغير كوكبي يمكن ارجاعه الى ثلاثة اسباب :

١ — الحزب العالمية الثانية التي اجتاحت العالم بأسره لم تفلت منها دولة واحدة .

٢ — عالية التكنولوجيا لملايين البشر يستخدمون آلات وهم غير قادرين على الحديث عن طريق عملها . في الماضي كان الفلاح يعرف كيف تصنع الفأس وكيف تصنع اللبلة ولكن في نفس الوقت لا تلاحظ أن أصغر فلاح من الثوريين المقاتلين يعرف كيف تستخدم الأسلحة دون أن يكون قد تعلم أى شيء . لا يمكن أن يعنى هذا أن التكنولوجيا شيء تافه ؟

٣ — وهى مسألة يشوبها بعض النبس . مسألة سوق النقد الدولية وسيطرة عملة عالمية معينة على باقى العملات . فمزارع الفول السوداني المسكين يصبح عندما يصل نتاج عمله الى السوق الدولية كأنه لم يعمل شيئا .

أحب أن أضف نقطة رابعة مهمة . وهى خاصة بوسائل الاتصال . . . فالأفكار الصناعية تدور حول الكرة الأرضية ليل نهار وتنقل ما يجرى فوقها الى أطرافها المختلفة .

— هل سيؤدى ذلك في المستقبل الى أن تفقد المجتمعات خصائصها المميزة ؟

— لست أدري إلا أن كل المجتمعات في حالة فقدان مستمر لبعض خصائصها ونحن لا نستطيع التنبؤ بصورة من الصور عن الاتجاه الذى يسير فيه التغير الناتج عن فقدان الخصائص ولكننا نستطيع أن نؤكد أن هناك قلعا ينتاب الجميع في مرحلة انتقال كالتى نعيشها فالخلق يجسم على كوكبنا بأشكال مختلفة والأسلوب المستخدم لمواجهة هذا القلق مختلف في اليابان عنه في مصر وعنه في المكسيك .

— وكيف انعكس هذا القلق في المسرح ؟

— اظن انه منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبعد انحطاط الاستعمار وهزيمة النازية وكل ما تبعها منذ الفاء القنبلة الذرية الاولى على هيروشيما حدث ان الانسان شعر بأنه لا يستطيع ان يقوم بظواهره كبيرة مثل ايام الرومانسية لأن الحرب كشفت وضعه ككثير حرب أو منفى ، اضطل الانسان وتراجع الى حجه المحدد بلا اى ابعاد وذلك كما قال ادايوف وببيكت ويونسكو ان شخصياتهم المسرحية تصور فترة من فترات ضمور صورة الانسان . ومن هنا فان كل ما يقال عن مسرح العبث لغو باطل وهذا التعبير لا يعنى شيئا فهم لم يطلقوه على مسرحهم فعلى العكس من ذلك فانا ارى انه مسرح اكثر من منطقي وافضل ان اطلق عليه مسرح التهكم أو السخرية . حسنا لم يعد الامر كما كان ، لم نعد نستطيع ان نتعامل مع صورة الانسان في زمن عظمتة وفخامته بل اننا اذا ما راينا هذه الصورة فلا نملك الا ان نبترس لاننا في نفس اللحظة نراها تنكسر وتتهلوى لهائلا . وقد بدأ ذلك مع ألفريد جارى ، تذكر « أوبو ملكا » ثم مع « شابلي » في السينما . لا اظن ان انسان اليوم يمكن ان يعطى لنفسه صورة عظيمة انا هنا اتحدث عن الغرب . الانسان الغربى مضطر ان يرى نفسه من خلال هذا القلق وهذا الضمور الذى أصابه . وكل هذا حدث بين سنوات الخمسينات والستينيات . اليوم عندما البى دعوة للذهاب الى المسرح فى باريس فانا متأكد ان املى سيخيب لانه لم يعد هناك شيء .

توجد فترات يغيب فيها الإبداع والخلق . وتلك مأساة لأن هذه الفترات يمكن ان تمتد الى عشرين سنة ويمكن ان تأخذ اشكالا اخرى فى الأدب أو السينما . انظرى الى اوربا ، فى انجلترا لا يوجد مسرح ، فى المانيا لا يوجد مسرح . وعندما أحدثهم عن الماضى يقولون لى : « انت عرفت هذه الحقبة ، أنت عجوز ؟ » . ولكن ماذا يفعلون اليوم ؟ يلفقون مسرحيات قديمة على أنساق جديدة . يقومون بقراءات اسقاطية متحذقة جدا . المخرجون ينسون ان هناك نصا وموضوعا ويخلقون شيئا آخر معتمد على تفسيرات وتاويل وشروح خاصة بهم .

كان هذا ممكنا لو ان حضارة اخرى هى التى تقوم بهذا العمل . عندما رأيت التونسيين يحولون مولير أو شكسبير كان ذلك مقبولا ولكن ملا يحدث فى فرنسا ليس نفس الشيء . ان هذا تلاعب بالماضى لتعويض غياب الإبداع فى الحاضر .

— ألا يمكن ان نقول انها قراءات جديدة لهذه المسرحيات ؟

— انها دائمة قراءات جديدة . ولقد ملنا القراءات الجديدة لنفس النصوص . نود أن نشاهد مسرحيات جديدة . لقد عشت بالفعل في فترة كان يقدم فيها كل عالم عشر مسرحيات جديدة على الأقل من جان جينيه الى اداموف . ان هذا يعنى ان هناك غياب للخيال بالإضافة الى مشاكل أخرى منها :

١ — معمار الفن . للأسف ان معنا الحديث لم تعد مناسبة للمسرح . ان الناس لا يريدون ركوب سياراتهم بعد العودة من اعمالهم ليزهوا بعيدا جدا حيث المسرح . لم تعد هناك المسارح الصغيرة المرتبطة بالسكان بل يجب ان تنتقل الى احياء أخرى بعيدة حتى ترى مسرحية . هذا في باريس وفي القاهرة ايضا .

٢ — المشكلة الثانية : — الاستثمار . فعلى الرغم من الدعم الذى يعطى للمسارح فهى تنتظر جمهورا . هناك مشكلة المائد الذى يجب ان تربحه هذه المسارح زمان كان يكفى لتشغيل المسرح ثلاثة أو أربعة لشخاص وعندها تقوم الآن باخراج مسرحية كبيرة فالأمر لا يمكن ان يسير سيرا حسنا . لذلك يجب ان يكون هناك جمهور اعاد اكتشاف الانبهار المسرحى والآن لم يعد هناك انبهار مسرحى .

من أجل الحقه هناك في بروكسل مسرح وفي ليطاليا كذلك وفي مدريد ايضا . لكن هذا يعود الى أن مدريد قد خرجت من مرحلة الديكتاتورية لتوها ولأن إيطاليا كانت دائما ذا ابداع جياش لأنه بلد من حظه إنه ليس موحدا بل متناثر ومتشعب . أما بروكسل فهى مدينة صغيرة ولذتها الجمهور . خارج ذلك لا يوجد هناك شئ يذكر . ولست ازعم أن جميع تلك المسرحيات مسرحيات جيدة ولكنها واعدة وكلها نصوص جيدة .

— أى ان النص لم يجر تمثيله من قبل . هل ذلك شئ هام ؟

— لم اعتقد أبدا ان النص يمكن ان يقيم مسرحا وحده . أن الممثل خادم النص بدأ في القرن السابع عشر . قبل ذلك كان الممثل يؤدي عمله معتمدا على الارتجال : موضوعات معروفة ، سيناريوهات محفوظة الخ ..

— اتحدث عن الشكل المسرحى الجديد المصاحب للنص الجديد ..

— ربما في إيطاليا مازالت هناك اشكال جديدة تستحدث . فيها عدا ذلك فكما قلت لك فان المسرح يفقد مكانته التى كان يشغلها في فترات

الانتقال . اريان موشكين التى قامت بانجاز اعمال هامة منذ عشر سنوات اخذت فى تكرار نفسها وعندما اخذوها الى لوس انجلوس فى دورة الالعاب الاولمبية كان فشلها ذريعا . ذلك ان الامريكيين كانوا يريدون منها استعراضا غنائيا راقصا كبيرا . ولم تقدم لهم ذلك . فى الحقيقة العالم كله يميل الى تلك الاستعراضات كما يفعل بيجار وتلاميذ بلانسون .

وهنا الناس تذهب الى تلك الاستعراضات كما تذهب الى مباراة كرة وهو الشيء الذى يتبقى لنا من الجو الاحتفالى : مباريات كرة القدم ، الرقص والتزلج على الجليد . وأنا هنا لا أقيم بل أسجل فقط . ان العامل يمكن ان يقتطع من راتبه مبلغا كبيرا نيشاهد مباراة كرة قدم بينما لا يفعل ذلك بالنسبة للمسرح رغم ان التذكرة أرخص كثيرا . ربما كان الخطأ خطأ المسرح لأنه لا يقدم له ما يهمه . كان العامل فيما مضى يذهب الى المسرح عندما كان ممثيا بالمسرحيات أما الآن فان مباراة كرة القدم هى التى تخصه لأن مضمة الصراع ، الجدل . لكن المسرح ايضا صراع ، جدل ، فى الحقيقة أنا لا انهم . ومن يزعم انه يفهم فهو « فهوى » .

— قلت فى المحاضرة التى القيتها فى معهد المسرح ان المجتمعات يمكن ان تستعير الأشكال الفنية من بعضها البعض ولكن ليس المضمين . فهل هذا يعنى ان كل مجتمع يظل متمسكا بخصائصه ؟

— نعم . ان الفرنسيين عندما ظنوا انهم اقلوا منسرحا كالمرح الاغريق فهم فى الحقيقة كانوا يستعرون الشكل الاغريقى وكذلك فعل كورينى وفعل شكسبير . اريد أن أقول أننا نستحوذ على الشكل لأن الشكل يعطينا احساسا بالاطمئنان وبعد ذلك فنحن نضع مضامين أخرى داخل هذا الشكل خصوصا لو كان هذا الشكل ينتمى الى مجتمع مختلف او مندثر .

— ولكن ليس للشكل علاقة بالمضمون ؟ اليس المضمون هو الذى يولد الشكل ؟

— نعم . ولكن هذا لا يمنع ان الحضارات تستعير بعض العناصر ثم تعيد تركيبها بحيث تصبح كما لو كانت اشكالا جديدة . هناك مثال واضح وعميق : فى أوائل القرن قبل عصر شايوه كان هناك متحف تروكاديرو وكانوا قد وضعوا أعلى هذا المتحف اقنعة افريقية تماثمية كانت ملقاة هناك ولم تلفت انتباه أحد . وذات يوم صعد رسام وشاعر بسلم خشبى الى أعلى المتحف وشاهد تلك الأقنعة فانقلب للفن الحديث رأسا على عقب . لقد كان الرسام هو « بيكاسو » وكان الشاعر هو « أبو لينير » . لقد

وجد بيكاسو في هذا القناع - لا أنه حاول أن يفهم - شيئاً جديداً ومدهشاً يخرج على قوانين المنظور التقليدية كما كنا نعرفها في الغرب منذ عصر النهضة وكانت النتيجة ظهور التكعيبية . كذلك فعندما حضر سترافنسكى الرقصات السيبرية الى فرنسا اخذ شكل هذه الرقصات وحولها الى شيء آخر . أى أننا لا يكفى أن نأخذ وننقل بل يجب أن نفهم أولاً فالأقنعة الافريقية ذات الطابع الطقسى ولدت التكعيبية لأن بيكاسو حاول أن يفهم .

— بمناسبة الحديث عن الطقوس فإن بعض المسرحيين المصريين يرون في محاولة منهم للتمرد على المسرح الغربى أن المسرح الطقسى بديل مناسب يحقق الأصالة ؟

— لدى نقطتين للرد :

١ - أن مفهوم المسرح مفهوم غربى . وإذا أردنا أن نخلص أنفسنا من المسرح الغربى فإن علينا أن نتخلص من المسرح جملة وأن نبحث عن شيء آخر . احتمال آخر . أما الطقوس فلا اعتقد فيه كثيراً لأن الطقوس ملازم لدين ما سواء أكنّا نعتقد فيه أم لا . لا اعتقد أن هناك شيئاً اسمه الطقوس الاجتماعى . ماذا يعنى الطقوس ؟ يعنى تكرار أفعال غايتها المحافظة على شكل مقدس أو سحرى على نحو ما . أن من يوافق على ذلك له الحق بالطبع فى أن يخرج من اسرار المسرح الغربى . ولكن من خلال المسرح أيضاً . المسرح شيء من الغرب . أن من يريد أن يتدع أشكالاً مسرحية تستحق المشاهدة تبهر يجب أن ينطلق من اتجاه آخر ربما كان احتفالياً ولكن ماذا يمكن أن نعرف عن الأشياء التى ليس لدينا عنها أية شهادات أو وثائق . أن أحداً لا يمكن أن يخبرنا كيف كان يمثل مولير . لا نعرف أى شيء عن الاداء قبل ظهور التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى . لكن لنطرح هذا جانباً . أن هذه الطقوس التى سيميدون خلقها سيفعلون بها ما فعله الألمان أو الفرنسيين باليونان القدماء . سيخلقون لأنفسهم عالماً صغيراً . ربما يؤدى بهم الى انجاز أعمال فنية إبداعية للغاية . إذ أننا يمكن أن نفهم الأشياء فهماً خاطئاً ومع ذلك نبدع عنها . لكن لظن أننا إذا وضعنا نصب أعيننا الرغبة فى إعادة خلق هذه الطقوس فسنصل الى إعادة خلق هذه الطقوس فسنصل الى إعادة خلق سطحية نعرف مسبقاً أنها ستعطى نتائج غير مرضية . يجب أن نكون على حذر ، الغرب وراء تاريخ ، أقول وأكرر أن الخلق ليس الماضى بل هو المستقبل . لو أردنا ألا نحمل مسرحاً كالسرح الغربى فيجب ألا نعمل مسرحاً كالغربي . الغرب له مشاكله وأنتم لكم مشاكلكم ، عليكم بالعثور على أشكال تعبيرية أخرى ،

طرق تعبوية ملائمة • اليك ما فعله اليابانيون والمسيكيون • اظن ان المكسيك هو البلد الذي احسن فهم ماضيه واحسن دمجه في حاضرة . ان المكسيكيين يشعرون انهم هنود واسبانين ومسيحيون في نفس الوقت . وبالنسبة اظن ان كتاب أو كتابين باز « مائة العزلة » تكون قراءته ممتدة جدا هنا في مصر لأنه يطرح مشكلة علاقة الشعب بغزاته وكيف انه احتوى أولئك الغزاة وظل محتفظا بهويته . المكسيك تعيش اليوم تجربة فريدة : الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي لم تؤثر على نشاط وحيوية هذا الشعب الذي احبه كثيرا . لقد حدثت ثورة في المكسيك وقام المكسيكيون بانجاز ثورة زراعية كما انهم أول من اموا البترول وكان ذلك مثل الحرب . اذن لقد كافحوا كثيرا للتخلص من مشاكلهم واعيانهم ، وعلى ذلك فان لديهم خيالات تصويرية وسينمائية ومسرحية وموسيقية وأدبية خصبة للغاية . هذا لا يعنى ان كل ذلك يتم في سهولة ويسر بل هناك قلق وخوف وتوجس وعنف أحيانا . انه مثال . في الحقيقة يجب ان تترجموا هذا الكتاب .

— ربما كانت لديهم اشكال فنية لم تمت وام يجدوا انفسهم في حاجة الى احيائها مثلنا ؟

— انواع فنية تقليدية قديمة لا نعرفها . أو ربما نعرف القليل جدا عنها . ان المسرح قد نقل اليهم من خلال الاسبان في نفس الوقت الذي كثرت فيه لديهم تمثيلات اسرار . شاهدت هناك واحدة ممتعة للغاية . ان عمال مناجم لا باز يحتفلون كل عام بالكرنفال بينما يعارض كهنة للكنيسة هذا الاحتفال . ومع ذلك فان الاحتفال يتم . يرتدى العمال الهنود • أثناء الكرنفال ملابس الهنود القدماء ويدخلون في عراك كبير مع صور القديس جورج وبعض القديسين المسيحيين الآخرين . يتعاركون بقوة ولكن بسرور واستمتاع واندماج .

القديس جورج يكسب دائما في النهاية ولكن بعد ان ينال كثيرا من اللكمات والركلات . ها هو الكرنفال حيا متوهجا ينبعث من واقعهم وروقاتهم الهندية . ان الأشياء تتم من خلال الممارسة ، ليس كذلك ؟ .

— وما تقول عن تمثيلات التعازى في ايران وفي العراق ؟

— التعازى تمثيلية اسرار خاصة بمقتل الحسين ومعركة كربلاء . عندما شاهدت تلك التمثيلية كان المثقفون الايرانيون يتكلمون عليها . في الحقيقة كان الاستياء من كل جانب . وانا لا اظن ان هذه القصاى يمكن ان تولد اشكالا تعبيرية فنية لأننا يجب ان نعتقد اثناها — وبقوة — في خيانة الخليفة للحسين اى يجب ان نعتقد اعتقادا دينيا وفي هذه الحالة لن يكون ذلك مسرحا بل سيظل دائما طقسا دينيا .

— ألا يمكن مسرحة الطقس ؟

— ما الذى تريدان مسرحته فى الطقس ؟ أى طقس ؟ طقس دينى .
خذى مثالا : القداس وأنا أحب عملية اخراج القداس لكنه يظل قداسا .
طقس عسكرى ؟ ان العروض العسكرية تخرج دائما على نحو جيد .
لكن طقوس الكنيسة والجيش والموت لا يمكن ان تتطور عن ذلك . اكرر
ما قلت : فسخ العلاقة مع الغرب على مستوى المسرح هو غسخ للعلاقة
مع المسرح ككل . والتخلّى عن صورة الانسان المعزب المنكل به المجرم
الذى وقعت عليه اللعنة وهى صورة البطل المسرحى منذ الاغريق حتى
اليوم . لو اردنا ان نفعل شيئا آخر فلنفعل شيئا آخر . وقد اقترحت
شيئا على اصدقائى فى شمال افريقيا ولا اعلم بعد مدى صحته ، لقد
اقترحت عليهم اخراج الحياة اليومية .

— هناك من يسمون الحياة اليومية بالطقس أى انها تحتوى على
سهات طقسية على نحو ما •

— لا . ان اخراج مشاهد من الحياة اليومية ليست طقسا . ان
الطقس هو ما يتكرر بحذافيره ويتجنب تماما أية اخطاء او تجديدات يعنى
انقداس طقس .

— انا اتحدث عن الطقس على نحو مجازى •

— آسف يجب ان نتعامل مع الكلمات بدقة . الطقس طقس وليس
له أدنى علاقة بالحياة اليومية . ان فى داخل الحياة اليومية بعض الطقوس
ولكن هناك ايضا اللاطقس . مشهد من الشارع أو مشهد من المحكمة
تعتبر عناصر لمسرحة الحياة اليومية . الفرق بين مشهد المحكمة والواقع
المسرحى أو العرض الخيالى هو أنه بعد انتهاء المشهد المسرحى ستجدان
القاضى والمتهم يحتسيان الشاي فى المقهى المقابل للمسرح . اما فى الواقع
فالمسجون يزج به الى الزنزانة والقاضى يعود لتناول غذائه فى منزله . هذا
شئ مهم . الواقع الخيالى والواقع الحياتى المعاشى .

— هذا عن المضمون . ماذا تقترح بالنسبة للشكل ؟

— أنا لا اقترح شيئا . أنا أقول ان الحل الوحيد هو مسرحة الحياة
اليومية . بالنسبة للشكل عليكم ان تبتدعوه ، تبتكروه . يمكنكم تخيل
اشكال مختلفة . فلنلقى نظرة على ما فعله الايطاليون . ربما تكون الاشكال
هنا هى التهمك والضحك . اظن ان الهزليات مستتبع الفرصة لانبثاق

الحياة اليومية . ولكنى أكرر أنى أحذر من كلمة الطقوس لأن ذلك يعنى تكرار طقوس يتضمن عقيدة سحرية أو دينية . فى القرب يكثر من الحديث عن القدس ولقد ملكت هذه الكلمة . هناك الدينى من جهة والحياة من جهة أخرى . ويجب ان نفرق بينهما تماما . يمكننا مسرحة العصابة اليومية كما امكن لاطاليا اخراج سينما منها . تذكرى فللبنى . لقد اخرج فيلما اسمه « روما » بعناصر من الحياة اليومية فقط . لا توجد حبكة . لا يوجد بطل . هذا هو المثالى . فللبنى مثلكم بحر متوسطى وقد ادرك ذلك جيدا . لقد ادرك ان الجوهرى والاساسى هو واقع الحياة اليومية . واقع البشر الاحياء وقدمها كما هى . ويعنبنى هنا ان أشير الى الفنى قد رايت أفلاما مصرية قصيرة فى معهد للسينما واظن ان مصر بالفعل مثل ايطاليا تعبر عن طريق السينما على نحو افضل .

فى الصد للنادم

حوار مع الدكتور جابر عصفور

اجرته : عبلة الروينى

تهذيب تاريخ الفلسفة الإسلامية

في الفكر المذوي لجمال الدين الشافعي مصطفى عبد الرزاق

د. علاء حمروش

مصطفى عبد الرزاق في مسيرة الإصلاح العلمي والسياسي التي بدأها جمال الدين الشافعي ومحمد عبده فشكروا في ثورة الأحرار سنة ١٩٠٨ واستترك في أعمال الجمعية للحرية الإسلامية وانتخب رئيساً لها سنة ١٩٢٦. كما تولى مسؤولية وزارة الأوقاف . عدة مرات أخرى سنة ١٩٤٢ وعين شيفاً للجامع الأزهر . والشيخ مصطفى عبد الرزاق دعي بالأزهر ، النحو وفقه المذهب الشافعي والطبم الرياضية والجغرافية ، وأصول الفقه . وحلم البلاغة والمنطق والتوحيد والفلسفة ، وتفسير القرآن والحديث بجانب دراسته . واحتله بالآداب وتلمذ على أيدي أكابر العلماء بالأزهر في ذلك الوقت ، ولقد نظر بالشافعي ونهجه الفلسفي ، نقد وجد أن الشافعي يفسر في أصول الفقه وما يتصل به من المشكلات المختلفة في الدين واللغة ، وساعده الشافعي في التوصل لنظرته الخاصة للفلسفة الإسلامية ، ولقد لعب الشيخ الأيام محمد عبده دوراً هاماً في تكوين حياته الفكري . ولقد أعظم الشيخ مصطفى عبده بتأليفه ومولاه الشيخ محمد

الاحتفاء بالكبرى المذوية لجمال الدين الشافعي مصطفى عبد الرزاق، هو أحياء فكر أول استاذ للفلسفة الإسلامية في الشرق في تاريخها الماصر .

والمثل الفكر لجمعية تضامن العلماء التي جعلت مهمتها الرئيسية اصلاح الأزهر الشريف .

فكفاح الشيخ مصطفى عبد الرزاق امتد على عدة محاور رئيسية من أهمها كضاحه الطمى من أجل نفرة عقلانية ومستقرة لقضايا الفلسفة والعلم . وخاصة التراث الفلسفي الإسلامي وشارك في لقاء المحاضرات بالجامعة الشعبية ، وعين استاذاً مساعداً بكلية الآداب بجامعة فؤاد سنة ١٩٢٧ وينح لقب استاذاً للفلسفة بالجامعة سنة ١٩٣٥ ، كما شارك الشيخ مصطفى في أعمال وأنشطة مجلس إدارة دار الكتب المصرية .

وكانت له مساهماته القيمة في مجمع فؤاد للغة العربية .

ومن ناحية أخرى فقد تابع وساهم الشيخ

عبد ، ومقالاته ومباحثه ومحاضراته عن الاستاذ الامام كبرا .

ومما لا شك فيه ، ان دراسته للفلسفة في السريون واطلاعه على المذاهب والتيارات الفلسفية المختلفة ، وتعمقه في دراسة علم الاجتماع وتاريخ الفلسفة قد اثر كثيرا مذكوتا على جوانب شخصيته الفكرية ، وشارك في العديد من المؤتمرات العلمية بالخارج . ولقد كتبت رسائلته للكتفورا حول الامام « الشافعي اكبر مؤرخي الاسلام » .

ولقد اخرج اثناء دراسته بفرنسا مع برنامج ميشل ترجمة بالفرنسية لكتاب الشيخ محمد عبده موضوعه العقيدة الاسلامية .

كما عاش الشيخ مصطفى عبد الرزاق المناخ الفكري والسياسي في مصر بعد ثورة ١٩١٩ . ولقد كتب الشيخ مصطفى عبد الرزاق العديد من الكتب . فمعالج الناحية الفلسفية لابن الهيثم ، وقدم دراسة حول البهاء زهير ، والامام الشافعي ، كما كتب حول الدين والوحي في الاسلام بالإضافة لكتبه حول تقيصوف العرب والمسلم الثاني ، ومحمد عبده ولعل أشهر أعماله « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » يستحق منا وقفة خاصة وعرض لاهم أفكاره ، وتقديم ملاحظات حول منهج ورؤية الشيخ مصطفى عبد الرزاق لتاريخ الفلسفة الاسلامية .

« وتمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » ينقسم الى قسمين رئيسيين .

القسم الأول :

— وفيه يتناول مقالات الفريبيين والاسلاميين في الفلسفة الاسلامية والفصل الاول مخصص

لبحث مقالات المؤلفين الفريبيين في الفلسفة الاسلامية ، والفصل الثاني يتناول مقالات المؤلفين الاسلاميين اما الفصل الثالث فيعرض لتصنيف الفلسفة وتصنيفها عند الاسلاميين . والفصل الرابع يناقش الصلة بين الدين والفلسفة عند الاسلاميين .

القسم الثاني :

وفيه يعالج الفصل الاول بداية التفكير الفلسفي الاسلامي ويبحث الفصل الثاني في النظريات المختلفة في الفقة الاسلامي وتاريخه . ويعرض الفصل الثالث للرأى والطاره ، وفي نهاية الكتاب يوجد ضميمه في علم الكلام وتاريخه . في القسم الاول من الكتاب .

يعالج الفصل الاول :

جملة نظر الفريبيين الى الفلسفة الاسلامية وحكمهم عليها منذ ان استقرت معالم النهضة الحديث لتاريخ الفلسفة ، وينشج من خلال هذا الفصل :

التعرف الواسع للشيخ مصطفى عبد الرزاق على رؤى وتصورات المستشرقين ، فيعرض لراى « تيمان » الذى عرض له في كتابه « المختصر في تاريخ الفلسفة » والذى يعبر عن رآى مؤرخى الفلسفة ، في الفلسفة الاسلامية في بداية القرن التاسع عشر .

ويلاحظ الشيخ مصطفى عبد الرزاق ان « تيمان » ينسب الفلسفة الى نحن يصدها الى الشعب المبررى ، ويعتبرها شاملة لمذاهب المتكلمين ، وينظر إليها على انها سرها مضمعا لمذهب ارسطو ومفسره . وينظر الى العقبات التى عاقت سير الفلسفة عند العرب — على انها دينية (القرآن — حزب اهل السنة) وقومية (استعداد العرب

ومنهم من يقول فلسفة إسلامية مثل « هورن »
الآلماني محرر الفصل الذي عنوانه
« الفلسفة » في دائرة المعارف الإسلامية ومثل
دي بور في كتابه (تاريخ الفلسفة الإسلامية)
ومثل « جوييه » والبارون « كلاردي نو »
وغيرهم فهم يرون أن هذه الفلسفة ليست
عربية لأن جبهة أهلها لم يكونوا من أصل
عربي ولأنها نشأت وعاشت في البلاد الإسلامية
وتحت راية الإسلام .

والشيخ مصطفى يرى أن هذه الفلسفة
قد وضع لها أهلها أسما اصطلاحوا عليه
فلا يصح العدول عنه ولا تجوز المشاحنة فيه
فاللغة نجد في كتابي (الشفاء) و (النجاة)
لابن سينا تعبير « الفلسفة في الإسلام »
ونجد في « المال والتمل » للشهرستاني كلمة
... فلاسفة الإسلام » كما وردت كلمة فلاسفة
الإسلام، حكماء الإسلام - في مقبلة بن خلدون
من أجل ذلك كله يرى الشيخ مصطفى أن
نسبى الفلسفة التي نحن بصدها كما سماها
أهلها « فلسفة إسلامية » بمعنى أنها نشأت
في بلاد الإسلام وفي ظل دولته من غير نظر
لدين أصحابها ولا لغتهم .

ويجمل الشيخ مصطفى في الفلسفة
الإسلامية في القرن العشرين :

١ - ثلاثي القول بأن الفلسفة العربية
أو الإسلامية ليست إلا صورة مشوهة من
مذهب أرسطو ومفسره - « ولف » (تاريخ
الفلسفة) .

٢ - ثلاثي القول بأن الإسلام عقبة في
سبيل نهوض الفلسفة « بيكاتيه » (تخطيط
لتاريخ عام مقارن لفلسفة المصور الوسطى)

٣ - أصبح لفظ الفلسفة الإسلامية أو
العربية شاملا لا يسمى فلسفة أو حكمة

للتأثر بلأولهم ونقص عقولهم لمسلطان
أرسطو) ثم يؤكد « تيجان » إلى أهمية دراسة
المستندات الفلسفية التي قدمها العرب . ويرفض
الشيخ مصطفى روح التعصب الدينية وكذا
التعصب الجنسي عند مؤلفي القرن التاسع
عشر ويشير إلى ذلك عند الفيلسوف الفرنسي
« فيكتور كوزان » المتوفى سنة ١٨٤٧ م ،
والفيلسوف الفرنسي « أرنست رينان » ،
المتوفى سنة ١٨٩٢ م وكذلك المستشرقون
الآلمان « كريستيان لامي » المتوفى سنة ١٨٧٦م
فيوضح أن « رينان » (تاريخ اللغات السامية
- ابن رشد ومذهبه) يعتبر أن الفلسفة عند
المسلمين ما كانت قط إلا اقتباسا حرفيا
وتقليديا للفلسفة اليونانية ويستخلص من
الأحوال أن هذه الفلسفة العربية هي تعريب
للفلسفة اليونانية وهناك فلسفة إسلامية هي
علم الكلام ولعل « رينان » أول من استعمل
في الغرب كلمة (الفلسفة الإسلامية) .

وعلى الرغم من ذلك نجد أن الفكر الفرنسي
« دوجا » في (تاريخ الفلسفة والمفكرين من
المسلمين) والفكر الآلماني « شوبيلدرز » في
« رسالة في المذاهب الفلسفية عند العرب »
يؤكدان على أنه لا نستطيع أن نذكر قط فلسفة
عربية على الوجه الحقيقي لما يفهم من هذه
الجاراة كما نذكر « فلسفة يونانية » أو
« فلسفة ألمانية » .

ثم يتناول الشيخ مصطفى بالتفصيل آراء
الغربيين في الفلسفة الإسلامية في القرن
الحاضر - ويشيرون إلى اختلاف آراءهم في
الوصف الذي يصفون به هذه الفلسفة .
فمنهم من يقول - فلسفة عربية - لأن
رجالها كتبوا يكتبون آثارهم بالعربية كما فعل
« قورس دي ولف » في (تاريخ فلسفة القرون
الوسطى) و « برهيمية » في (تاريخ الفلسفة)

ولما جاء علم الكلام وقد اشقه الميسر الى اعتبار التصوف ايضاً من شعب هذه الفلسفة .

ويعد « لويس ماسينيون » من مقصوفة الاسلام - الكندي القارابي وابن سينا وغيرهم من الفلاسفة في كتابه (مجموع نصوص لم تنشر متعلقة بتاريخ التصوف في الاسلام) .

الفصل الثالث :

— يتناول هذا الفصل مقالات المؤلفين الاسلاميين . فيشرح الشيخ مصطفى لقول « القاضي ابو القاسم » في « طيقات الامم » ان العرب لم يكن عندهم شيئاً من علم الفلسفة وفي ان طبعهم خلو من التهيؤ لهذا العلم الا شحذاً .

ولكن « الشهرستاني » في « — المل والنحل — ان العرب في جاهليتهم كانوا يعرفون كلمة (حكمة) وكلمة (حكاية) » . وجاء بعد ذلك « عبد الرحمن بن خلدون » فذهب في « المقدمة » الى بيان معنى الفلسفة مذهب غير بعيد عن رأي « الشهرستاني » .

وفي سياق هذا يعالج الشيخ مصطفى عبد الرازق قضية الاعتراف سلطان الفلسفة اليونانية فيؤكد على ان ما وصل العرب من مؤلفات الفرس هو دون ما وصل اليهم من مؤلفات اليونان ويشير لآراء « القنطى » في (اختيار الملوك باخبار الحكماء) « والنديم » في (التمهيد) والشهرستاني في « المل والنحل » والراي السائد عندهم هو ان الفلسفة الاسلامية ليست الا مقالات ارسطو مع بعض آراء افلاطون والتفخيم من فلاسفة اليونان قبل افلاطون . والشيخ محمد عبده من اولئك المتكبرين الذين فهموا التراث الفلسفي الاسلامي فهماً يستند الى واقع العصر الحديث جداً من واقع العصر الوسيط .

كما لم يملأ النهج العقلاني المتمثل بتراث المجترلة .. او بالفلسفة . اودى الى تكفير القول بازلية المالم ولكن لم يضع منهجاً لدراسة التراث الفلسفي .

وجاء الشيخ مصطفى عبد الرازق لتليد الشيخ محمد عبده لينتقل الى التراث الفلسفي الاسلامي من زاوية ربطه بالثقافة الاسلامية والشريعة . فالفلسفة عنده في توافقا — اسلامية — ليس بالمعنى الحضاري او الحضاري — اي لا يحصى نسبتها الى المجتمع الذي ارتبط تاريخه في العصر الوسيط بتاريخ الاسلام — واتصل نظميته الاجتماعية — السياسي بنظام دولة الخلافة الاسلامية . بل هي اسلامية بالمعنى الديني — ومن هنا كانت الفلسفة الاسلامية عنده شاملة لعلم أصول العقائد (علم الكلام) من كتابه ، والشيخ مصطفى ينادى على ذلك يطلق على الشاقي راس المذهب الفقهي السني — صفة الفيلسوف ولقد اثرت طريقة الشاقي في استنباط لاحكام الفقهية تأثير كبيراً على فكر الشيخ مصطفى عبد الرازق لدرجة ان رسائله المكتنزة كانت حول الشاقي باعتباروه اكبر مشرع الاسلام وفكره .

والشيخ مصطفى في كتابه « تهجد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » يقف ضد التفرقة المنصرية التي تظهر في ابصحات المستشرقين الغربيين حول توافقا الفلسفي على اساس التفريق بين العقل لاسلمي والعقل الاري .

كما ان الشيخ مصطفى على الرغم من كونه من انصار المذهب الذي يقوم على ربط الفلسفة بالثقافة — وينظر الى توافقا الفلسفي على اساس انه يقوم على التوفيق بين الدين والفلسفة او العقل والنقل على اساس وحدة الحق والخلق بينهما .

المسلمين . أما فلسفة الكسندى والفارابى وابن سينا في المشرق وابن باجه وابن طفيل وابن رشد في المغرب .

(أهم رموز الفكر الفلسفى العربى الاسلامى) ليست الا يونانيي في كلياتها وجزائقيها ومزيج من الراسطيه والافلاطونية . والافلاطونية الحديثة — فالشيخ مصطفى كلى أكثر تطورا واستقاراً من غيره ويعد من أهم وأبرز المدافعين عن أصالة الممارسات الفلسفية العربية — الإسلامية خارج علم الكلام وأصول الفقه وهو يؤكد على أصالة الفلسفة الإسلامية ويرفض النظريات القائلة بأن الفلسفة الإسلامية ما هي الا مجرد نسخ أو محاكاة للفلسفة اليونانية .

الفصل الرابع :

فيه يعالج الشيخ مصطفى الصلة بين الدين والفلسفة عند الاسلاميين الذين يحاولون التوفيق بين الشريعة والحكمة ويعالج آراء علماء الدين خصوم الفلسفة وعلى رأسهم الغزالى ودور كتابه (المنقذ من الضلال) في رسم الصلة بين الدين والفلسفة .

ويعرض الشيخ مصطفى لمبانيات المتأخرين في معاداة الفلسفة — الذين لا يرون فرقا بين الفلسفة والسحر والشعوذة .

وكلام الاسلاميين في الفلسفة الإسلامية يعنى ببيان نسبة هذه الفلسفة الى العلوم الشرعية وحكم الشرع فيها ورد ما يعتبر معارضا للدين منها ويشير الشيخ مصطفى الى انه ليس هناك خلاف بين العلماء حول ان الفلسفة الإسلامية متأثرة بالفلسفة اليونانية ومذاهب الهند وآراء الفرس .

أما القسم الثانى من الكتاب :

فيعرض لنهج المؤلف في درس تاريخ الفلسفة الإسلامية .

الا ان الشيخ مصطفى مع ذلك يقترب من المنهج التاريخى في جانبين أساسيين .

أولا : اطلاق اسم فلاسفة الاسلام حتى على غير المسلمين — منهم « هؤلاء المشتغلون بالفلسفة في ظل الاسلام تسمى فلسفتهم فلسفة اسلامية بالمعنى الاصطلاحي »

ثانيا : عندما يؤكد على تسميته « الفلسفة الإسلامية » — على أساس ان لهذه الفلسفة اسما وضعه لها أهلها كبن سينا والبهرسغانى وابن خلدون — ويصل من ذلك الى قضية هامة حول ماهية هذا التراث الفلسفى عندما يشير الى أنها « اسلامية » (بمعنى أنها نشأت في بلاد الإسلام وفي ظل دولته من غير نظر ادين أصحابها ولا لغتهم) .

الفصل الثالث :

يتوقف الشيخ مصطفى عند تعريف الفلسفة وتقسيمها عند المسلمين — لدى الكسندى والفارابى وابن سينا ، كما يشير الى مرحلة ما بعد ابن سينا والحديث عن الصلة بين الفلسفة والكلام والتصوف وحكمه الاشراق ويشير الى اصطلاح الكلام والتصوف بالفلسفة ، ويرى ايضا ان علم أصول الفقه لم يخل من أثر الفلسفة ايضا .

— وهو اذ يؤكد على علاقة الفلسفة بالعقيدة الإسلامية نجدد عندما يعالج تاريخ الفكر الفلسفى الإسلامى يؤكد على أهمية وأصالة الفكر الفلسفى خارج أصول العقائد وأصول الفقه .

بل ان الشيخ مصطفى يعد من كبار المدافعين عن أعلام الفكر الفلسفى العربى الإسلامى في المشرق والمغرب بعكس غيره من الباحثين في الفكر الفلسفى العربى — الإسلامى الذين يهضمون فلسفة التراث في المباحث الكلامية ولدى علماء أصول الفقه

في الفصل الأول :

نجدّه يعرض لبدائيات التفكير الفلسفي في الإسلام مؤكداً على أن الاجتهاد بالرأى هو بداية النظر العقلي .

الفصل الثاني :

يتناول الشيخ مصطفى فيه النظريات المختلفة في الفقه الإسلامي فيعرض لوجهه نظر « كرادى نو » التي تميل الى رد معظم التأثير في تكوين الفقه الاسلامي الى المذاهب المسيحية ثم يعرض وجهه نظر « جولدزيير » التي تنزع الى ما يؤيد ناحية القائل اليهودي .

ويتناول الشيخ مصطفى روى علماء الإسلام في الفقه وتاريخه « كابن خلدون » الذي يؤكد على نشأة علم الاجتهاد والقياس بل والسنة النقلة بالرؤية لا المتعمدة على المشاهدة والخطاب الشفهي على انها اصول اسلامية للاحكام الشرعية اتفق عليها الصحابة بعد عهد الرسول ولا يشير الى عامل خارجي في هذه النشأة .

انصل الثالث :

وفيه يعرض للرأى وطواره مشيراً لاجتهاد النبي والصحابة في عصر النبي ويشير الى الرأى في عهد بنى امية والعصر العباسي الاول ويشير الى انقسام الفقهاء الى اصحاب الرأى والقياس وهم اهل العراق واهل الحديث وهم اهل الحجاز ويعرض دور ابو حنيفة ومالك بن انس . ويتوقف الشيخ مصطفى كثيراً عند الشافعي ونشأته ومذهبه القديم الذي وضعه رداً على مذهب اهل الرأى وكان قريباً الى مذهب اهل الحديث .

ومذهبه الجديد رداً على مالك وينحصر اتجاهها جديداً هو اتجاه العقل العلمى الذى لا يكاد يمتنى بالجزئيات والفروع وقد حاول الشافعي ، ان يجمع اصول الاستنباط

العقلى وتوابعها عليها مجتزأ وان يجعل الفقه تطبيقاً لقواعد هذا العلم .

ويشير الشيخ مصطفى الى أن الشافعي اول من وضع مصنفاً للعلوم الدينية على منهج علمي واعتبر الشافعي ، واضع علم الاصول كما قام الشيخ مصطفى بتوضيح مظاهر التفكير الفلسفي .

في رسالة الشافعي ، ويقدم الشيخ مصطفى في الجزء الاخر ضميمه في عام الكلام وتاريخه .

ويعرض لراحل تطور العقائد الدينية من عهد الرسول الى عهد المباسيتويعرض في نهاية مؤلفه الى النهضة الحديثة لعلم الكلام التي تقوم على التناقض بين مذهب الاشعري ومذهب ابن تيمية .

ومما لا شك فيه ان كتاب « تهديد تاريخ الفلسفة الاسلامية » يقدم صورة شاملة لتطور الفكر الفلسفي العربي الاسلامي خلال العصر الوسيط . بجانب توثقه بالتحليل لعلم الكلام وتضاياه (الفلسفة الدينية) ولعلم الفقه ونظرياته المختلفة . ومما لا شك فيه ان الفلسفة العربية

الاسلامية كانت ذات اشكال دينية فالواقع انها كفرها من فلسفات القرون الوسطى وقد ارتبطت بالتاريخ الديني ، ومع ذلك فلقد وجدت بعض النزعات المادية لدى بعض الفلاسفة العرب المسلمين وهذا الجانب لم يتعرض له الشيخ مصطفى عبد الرازق ، بل قسم نظراً مثالياً للتراث الفلسفي العربي الاسلامي وعلى الرغم من ذلك فقد ساهم كتابه في كشف وفي تصحيح عدد من المواقف غير العلمية نحو تراثنا الفلسفي وخاصة من جانب المستشرقين الغربيين قوى الاتجاهات الضمنية .

فتحية للذكرى المئوية لميلاد الشيخ /

مصطفى عبد الرازق .

الشعر العربي.. والشعر الإسباني

د. حامد أبو أحمد

مينيديث بيدال لما يقرب من خمسين عاماً المرجع الأول في دراسات اللغة الإسبانية ، وكانت سلطته في هذا المجال تكاد تكون مطلقة ان صح هذا التعبير . اما من مؤلفاته فيبقى ان نشعر الى بعضها لنذكر كيف اهتم هذا الرجل بالأصول فنقب عنها ويبحث فيها في دأب وصبر تسدين حتى كانت حياته العلمية بمثابة فاصل بين عهدين : عهد مضى يكتنفه الغموض والتميم وعهد جديد انفتح فيه ما خفى من أصول الثقافة الإسبانية . كتب الصلاة بيدال في « علم النحو التاريخي » ، ومن « اسبانية في عصر السيد » صاحب الملحمة المعروفة بهذا الاسم في العصر الوسيط ، وفي غير ذلك . وفيما يلي عناوين بعض كتبه : « اللغة الإسبانية في عصورها الاولى » ، « لغة كريستوبل كولون » ، « الاسبان في التاريخ » ، « الاسبان في الادب » ، « اسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والاسلام » ، « السيد القيينطور » ، « علم النحو التاريخي » ، « الشعر العربي والشعر الاوربي » ، « القوط والملحمة الإسبانية الخ .

ومن دراساته التي تهم الباحث والقارئ العربي كتابه عن « الشعر العربي والشعر الاوربي » وهو دراسة من حوالى ثمانين صفحة من اصول الشعر الفنالي الاوربي

العلامة الاسباني رامون مينيديث بيدال هو اعظم مؤرخي الثقافة والحضارة الإسبانية في العصر الوسيط ، كما انه مؤسس الدراسات اللغوية الإسبانية في العصر الحديث .

وقد امتد العمر بهذا الرجل حتى ناهز المائة عام ، مما اتاح له فرصة اثراء المكتبة الإسبانية بكثير من الدراسات القيمة حول اصول الثقافة والاسبانية بكل جوانبها الادبية واللغوية والحضارية وكان لهذه الدراسات اثر لا يظفر له في عملية الاحياء الضخمة التي شهدتها الثقافة الإسبانية في نهايات القرن الماضي وبدايات الحالى . وقد حظيت الدراسات الاندلسية بنصيب وافر من ابحاث هذا العالم الكبير ، ولا غرو في ذلك ، فالثقافة العربية - الاندلسية متصلة اتصالاً وثيقاً بالثقافة الاوربية في العصور الوسطى ، بل ان تراثها قد امتد الى عصر النهضة الاوربي . وقد ولد بيدال في مدينة لاكورونيا باسبانيا في ١٢ مارس عام ١٨٦٩ ، ومات في مدريد في ١٤ نوفمبر عام ١٩٦٨ . وقد اصبح رئيساً لقسم لغة اللغات الرومانية بجامعة مدريد وعمره ثلاثون عاماً ، ثم اصبح عضو في مجمع اللغة الإسبانية عام ١٩٠١ . وقد شغل رئاسة المجمع لفترة طويلة من الزمن بدون منقاس حتى وفاته . وظل

الذى ظهر في منطقة بروفنسة لم يأت من فراغ ومن ثم فإن هذه الكتب تتحدث عن نظريات ثلاث حول أصول هذا الشعر : النظرية الأولى هي أن هذا الشعر جاء تقليدا لشعر العرب الأندلسيين ، وبالأخص الموشحات والأزجال ، والثانية هي أنه امتداد لشعر الفزلاتى اللاتينى والثالثة هي أنه نتاج تطور الشعر اللاتينى في العصر الوسيط .

الزجل في الأندلس :

يعرض مينينديث بيدال في البداية لنشأة الموشحات والأزجال في الأندلس فيقول أن المؤرخ ابن بسام الشنفرى ومن بعده ابن خلدون فيلسوف التاريخ الأكبر ومؤرخ الثقافة قد أخبرانا بأن مخترع الموشحة أو الزجل هو شاعر أندلسى يدعى مقدم بن معاذ القبرى ، الذى عاش في عصر الأمير عبد الله ومن بعده عبد الرحمن الثالث (الناصر) في نهايات القرن التاسع الميلادى وبدايات العاشر . والموشحة التى ابتدعها مقدم تتألف من مركز أو قتل وعلى أساس هذا المركز تدور مجىء - الأغصان ثم يأتى السبط . ويقول بيدال أن اختراع مقدم كان راء يسترعى الأنظار ، لأنه بالرغم من استخدامه لمعروض مختلف ولغة غير صحيحة أحيانا ومختلطة مع كلمات أجنبية إلا أنه يستحق أن يحظى باهتمام مؤرخى الأدب والحضارة الإسلامية .

ثم يعرض لنظرية تأثر هذا الشعر العربى على الشعر البروفنسالى فيقول أن هذه النظرية قال بها في البداية المستعرب الإسبانى خوان ريرا ثم طورها المستعرب الفرنسى نيكال وإن كان هناك بعض الباحثين الأوربيين يرفضونها تماما مثل العالم البرتغالى رود ريجيت لايا في كتابه « أصول الشعر الغنائى في البرتغال » (١٩٢٩) الذى يعد أن فكر

بيداها بيدال بالسطور التالية : « كان الشعر الغنائى الإسبانى الأول يعيش على التسيان . وكان يدور الحديث عنه وكأنه مجهول لا يعم الا بعض العلماء اندارسين . لكننا الآن نحاول اكتشافه بمصفه مفتاحا لشكل الأصول في بعض أنواع الشعر الغنائى الأوروبى ، ونقطة انطلاق لفكرة الحب المعزى ، أو الروحى التى انتشرت في المغرب ، وكانت مذقصة للمفهوم الحسى الذى ساد في القديم . اننى أشير بذلك الى النظرية التى تجعل الشعر العربى - الأندلسى أصلا لبعض أنواع الشعر الغنائى الرومانى (أى شعر اللغات المشتقة من اللاتينية ومن بينها الإيطالية والإسبانية والفرنسية والبرتغالية والقطالانية وسواها) .

وقبل أن نبدأ في طرح هذه النظرية وبراهين مينينديث بيدال عليها نود الإشارة أولا الى أن المعلومات السائدة حاليا تأخذ بهذه النظرية ضمن النظريات الأخرى المعروفة ، بل انها تضعها في مقدمها ، نظرا لقيامها على حقائق وبراهين واضحة تمام الوضوح وليس فيها أى نوع من الاعتساف . فالكتب المدرسية وكتب تاريخ الأدب تذكر أن الشعر الغنائى الأوروبى بدأ في منطقة بروفنسة في القرون الثانى عشر الميلادى عند شعراء التروبادور . وأول من عرف منهم جيوم دى بوانتييه دوق أكييتانيا ، الذى عاش في الفترة من عام ١٠٨٦ حتى عام ١١٢٧ م . ومن هذه المنطقة انتقل الشعر الغنائى الى باقى البلاد التى كانت تتحدث في ذلك الوقت بلغات رومانتيه (وهى اللغات المشتقة عن اللاتينية النضحي والعامية كما هو الحال في فرنسا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال ، ثم أخذت شكلها النهائى في عصر النهضة) . وبالطبع فإن الشعر الغنائى

ابن قرمان هو الوحيد الذى يشتره لكره
الآن نظرا لان الدهر قد حفظ ديوان ارجاله
كلبلا ، بينما لم يبق من الاخرين الا بعض
النماذج .

ويضرب مينيديث بيدال مثلا لعروض
الزجل من ديوان شاعر اسباني من نهايات
القرن الرابع عشر وبدايات الخامس عشر
هو الفونس الفاريسى وهى القصيدة رقم ١٥
من ديوان « اغاني باينا وفيا ينضج
ابنجر العروى الذى اخترعته
الاندلسيون وتبعهم فيه الاوربيون خلال العصر
الوسيط وحتى دخول عصر النهضة الذى
ظهر فى اسبانيا خلال القرنين السادس عشر
والسابع عشر وفى ايطاليا قبل ذلك بقرن
او اكثر . ويمكن المقارئة مقارنة الابيات
الاسبانية السابقة بآيات ابن بكر بن بلى
وهو من اعلام الوشاحين فى عهد المرابطين
يقول فيها :

المركز أو القفل

لحظت بابلييه ... جمعت قايى عشقا
ولى نسر مفلج ... لالى منه موقى
بابى اورق قلبه ... ساكن منواه قايى

الاعصان

قالا يامن سر به ... او يرى روعة سر بى
حسب هذالى وحسبه ... فانا قد ضاع حسبى

المركز أو القفل

هذه يا عذلية ... من سمات الحب حقا
زغرات تنهج ... وهى فى دمعى غرقى
على أن لعروض الزجل ستة انواع مختلفة

عدة فقرات مكونة من ثلاثة آيات شعرية
بقافية واحدة من الشعر اللاتينى فى القرن
الحادى عشر الميلادى قال ان هذا النوع
من الشعر كان معروفا فى اوربا قبل ظهور
ابن قرمان . « العالم اللاتى آبل
والفرنسى جونروى JOONROY فىالرغم
من انها قد اعترفا بأن نظرية الناتج العربى
أكبر مدعاة للتصديق الا انها يعتقدان بانها
لازالت تحتاج الى براهين كافية .

ويرد مينيديث بيدال على اعتراض رورد
ريجيت لبا فيقول انه لا يكتفى ان نذكر بعض
الفقرات اللاتينية من القرن العاشر والحادى
عشر لنقول على أن الشعر الاوروبى سبى
العرب فى معرفة عروض الزجل وذلك لانه من
نوع شديد الخصوصية ولا يوجد مثله فى
الشعر اللاتينى المنسوب لهذين القرنين :
ان الرجل الاندلسى عبارة عن ثلاثة آيات
بقافية واحدة (الاغصان) لها مركز ، مع
بيت رابع تشبه قافيته قافية المركز ، وهذه
القافية تتكرر فى البيت الرابع لكل فقرات
القصيدة . هذا فضلا عن ان هذا النوع
من العروض قد بدأ اكتشافه فى الاندلس فى
اواخر القرن التاسع الميلادى .

ويتحدث العلامة بيدال عن كتاب الموشحات
والزجل الاندلسيين فى القرن الحادى عشر
والثانى عشر فيذكر من بينهم الرمادى شاعر
بلاط المنصور بن ابي عامر الذى تولى عام
١٠٢٢ ، وابن فمارة الذى ينسب لمملكة
اسبيلية وتولى عام ١٠٨٠ وهو احد الشعراء
المفضلين عند ابن قرمان أشهر زجالى الاندلس
وهناك ايضا ابن المبانة التولى عام ١١١٢
وهو شاعر بلاط المعتمد ابن عبد . على ان

بشرها مينينديث بيدال بالتفصيل وان كنا لا نستطيع أن نصلها في هذا العرض الموجز كما ان هذا الاتجاه الشعبي قد تمثل - على مر الايام - في لونين هما « الموشحات » وكتب بالفصحى « والزجل » ويكتب بالعامية انتشار الزجل في الغرب :

بعد ان يتحدث المؤلف عن ان المشاركة المسلمين قد استقبلوا هذا النوع بترحاب شديد لدرجة ان ابن تيمان كان يغفر في نهاية احدى قصائده بان زجله يغنى في المراق يقول : « لقد وصلت الى الاقتناع بان هذا الزجل قد انتشر في أوروبا وان اول حالة تقليد له يمكن ان نشعر اليها هي بالتحديد في اعمال اول شاعر غنائي معروف في لغة اوروبية حديثة وهو جيوم التاسع دوق اكينتيا . وبذلك تكون الاغنية العربية الاندلسية هي اساس الشعر الغنائي للأمم الاربعة الحديثة « ثم يضيف بيدال » اننى اعرف انى بهذا التأكيد اواجه معركة ، لانه خارج تماما عن نطاق « الموضة » العامة السائدة التى تحاول قمر مصادر الشعر الاوربي الوسيط على الأدب اللاتينى المعاصر له او الكلاسيكى ، ولكنى واثق من ان هذا التأكيد سوف يصيب اشد صلابة بعد ان تفحص الآراء المعارضة التى يقول بها من لا يؤمنون بالنظرية العربية الاندلسية » .

بعد ذلك مباشرة يبدأ العلامة بيدال في بسط الآراء المعارضة وتفنيدها ، وسوف نجد ان هذه الآراء سوف تدور حول شيئين هما : الشكل ثم المضمون .

فيما يتعلق بالشكل يقول المعارضون ان الشكل الذى استخدمه جيوم التاسع ليس مساويا تماما للزجل لانه ينقصه المركز

فهذه الفقرة التى تتبعها تسع فقرات على نفس النمط ينقصها المركز كما نرى . كما ان كثيرين من شعراء بروغنسة الآخرين قد كتبوا على هذا النمط مثل روديل وماركايرو وبيير فيدال وسير كلون وبيير كلودينال .

وبهذا فان هذه الفقرة ولما لها تجعل العالم الفرنسى جونورى يشك في ان يكون هناك صلة بين النظام المعروف العربى والفرنسى .

ويرد مينينديث بيدال على الاعتراض فيقول بان « المركز » ليس هو جوهر فقرة الزجل العربية لانه « اى مركز » موجود في كثير من قصائد الادب الاخرى لكن جوهر الزجل العربى هو ذلك البيت الرابع (السبط) الذى تكون قافيته واحدة في جميع فقرات الاغنية وهذا البيت ايضا يعتبر طابعاً مميزاً لاغنى جيوم التاسع وباقى شعراء التروبادور المشار اليهم . ثم ان هذا الاعتراض من جانب جونورى وان كان غير جوهري كما رأينا سوف يتلاشى اذا عرفنا ان الشعر العربى - الاندلسى يوجد به تلك القصيدة الزجلية المشتبهة على سبط والخالية من المركز ثم يشرح العلامة بيدال اسباب خلو بعض قصائد الزجل الاندلسى من المركز فيقول ان ثمة حكايات عديدة عن ابن تيمان تذكر انه وبعض اصداقائه كانوا يتسامرون على شاطئ الوادى الكبير في اشبيلية بفناء بعض قصائد الزجل ولما لم يكن هناك عدد كبير من الأشخاص كان لابد من حذف « المركز » لانه يحتاج الى « كورس » يقوم بالتكرار اما وجود شخصية او ثلاثة فانه

لا يصبح كافيًا لأن نأخذ الأغنية طبعهما المطلوب .

مثلا (توفى عام ١٠٨٠ م) أو الرمادي (توفى عام ١٠٢٢ م) أو ابن اللبانة (توفى عام

١١١٢) أو أي شاعر أقدم من هؤلاء مثل مقدم بن معالي القيرى الذى عاش فى نهايات القرن التاسع الهلادى وبدايات العاشر اى ابن قزمان ليس الا اكثر الجميع شهرة فى هذا المجال لوصلو ديوانه اننا كمالا . ثم يتحدث بيدال عن انه ليس هناك ما يدعونا الى الاعتقاد بان جيوم القاسع هو اول المتأثرين بالشعر العربي لان استغذاه للفترة الزجلية بدون مركز لابد وانه كان مسبوقا بانتشار هذا المروض على النحو الذى ظهر به الانطلسين والذى استمر بعد ذلك على نفس النمط لدى الشعراء المتأخرين فى المدرسة الجاليسية البرقشالية (هى المدرسة التى تلت مدرسة الشعراء البرقشالين) كما أن بعض مؤرخى الانطلس قد نقلوا النينا حكايات عن ان الاغنية الزجلية الانطلسية كانت تبنى قبل نهايات القرن العاشر الهلادى فى بلاط بعض نبلاء الممالك الاسبانية مثل قشتالة وناغارا وسواها . وحكى لنا الطبيب القرطبي ابن الكشاني انه حضر فى مدينة بورغش حفلا اقيم فى قصر سانشوجارنيا كوندى قشتالة (٩٩٥ - ١٠١٧ م) غنى فيه عدد من المهنات الثلاثى كن قد ادهان خليفة قرطبة لهذا الامر وما ان سمعت ادهان غناء احدى زميلاتها حتى انفجرت فى البكاء ، فاقرب منها بن الكتابي وسالها عن سبب بكائها فقالت : « ان هذه الابيات من نظم ابي سليمان بن مهران » من سرقسطة « وقد وقعت فى الامر منذ فترة طويلة ، ومنذ ذلك الحين وانا لا ادرى شيئا عن اسرى . ولا يقتصر بيدال على هذه الحكاية وانما يورد حكايات اخرى تدل على انتشار الغناء الانطلسى فى بلاط الحكام المسيحيين قبل نهايات القرن العاشر اى قبل

ويضرب بيدال امثلة لوجود زجل انطلسى بدون مركز فيقول « ان القرى فى حولياته يذكر عدة ازجال بدون اى مركز ، وفى ديوان « ترجمان الاشواق » لابن عربى نجد امثلة اخرى كما ان الزجل الوحيد الذى وصل الينا من ابن نمارة بدون مركز ايضا » ونحن نذكر من قصائد ابن قزمان الخالية من المركز هذا المثال :

من يقول : « هذا الزجل

مطبوع » قال الصحيح :
مطبوع جاتنى فى
التفنىزل والمديح
ان ذا قال يقره
شينا ملبح
لم عجز ذا اللسان
عن ملبح كلفه

اما الافتراض الثانى فيتمثل بضمير الزمن :
ذلك ان العالم الالماني س.آبل APPEL
يعترض على النظرية الانطلسية قائلا : « ان الشعر البرقشالى وجد قبل ان يكتب ابن قزمان اغنيته الاولى » وير بيدال على ذلك قائلا : « ان العالم الالماني الشهير مخطيء فى هذا لان الحقيقة هى اننا نمصرف ان ابن قزمان كان يعيش حياة القرويلور المتجول منذ عام ١٠٩٤ م قبل ان يبدأ جيوم التاسع فى كتابة قصائده (ولد جيوم - كما ذكرنا من قبل - عام ١٠٨٦ م) ثم يضيف بيدال بانه ليس من الضروري ان نعمل من ابن قزمان بالتحديد نموذجا للبرقشالين اذ يكفي ان ننظر اليه انه احد ممثلى المدرسة الانطلسية لان النملاذج الحقيقية والمؤثرة يمكن ان تكون اقدم من ذلك بكثير اذ نجدها فى ابن نمارة

ان يبدأ الشعر الفناني في منطقة بروفنسة
بفترة طويلة .

اللاتينية ، مما اثار دهشة الاسكولاشيين
(المدرسين) المسيحيين . وكما يقول أرنست
رينان فان مدرسة طليطة قسمت التاريخ
العلمي للعصر الوسيط الى عهدين : ا هـ د
السابق عليها ، والمهد اللاحق بها .
ثم يتساءل العلامة بيدال لماذا لا نعترف بان
انتشار الاغنية الاندلسية لابد وان يكون قد
تم في وقت قريب من هذين الحدين الكبيرين
الذين لا جدال حولهما . ولا ينسى مينينديث
بيدال ان يشير الى عاو الثقافة العربية في
ذلك الوقت وانها كانت تأتي دائما سابقة
على اى ثقافة اخرى .

اما الاعتراض الرابع ، ويتعلق
بالمضنون ، فيشعر الى صعوبة فهم الشعر
العربي من قبل القارئ الاوربي . ويريد بيدال
على ذلك بقوله اننا يجب ان نضع في اعتبارنا
ان الزجل لا يتضمن نفس الصعوبات التي
يمكن ان نجدها في الشعر العربي المتقف .
ويضيف بان ابن خلدون قد ذكر لنا ان
الاندلسيين كانوا يجحدون في الزجل سحرا
بسبب انهولة التي كانوا يفهمونه بها .

بقى اعتراض خامس بصفة مينينديث بيدال
بانه مثل سور الصين يمثل اكبر عائق امام
قبول النتائج في المضنون للشعر العربي -
الاندلسي على الشعر الاوربي . وسوف
نذكر ان هذا العائق الكبير في نظر بيدال ان
يكون له اى سند ، وسوف يفند بيدال نفسه
فيحسن تنفيذه . وهذا الاعتراض انذى يقول
به الان كثيرون عرضه منذ حوالي قرن من
الزمان اهانم جيوم شليجل: اننى لا استطيع
ان اتقنع نفسى بان شعرا مثل البروننسالى
يقوم على تقديس المرأة ، واعطاء الزوجة
حرية كاملة في اداء عمل الاجهضى ، يمكن ان
يكون مستلهما من شعب النساء فيه سجنات
مثل الاماء . ويرد بيدال على هذا الاعتراض

اما الحجة الثالثة التي يقرع بها معارضو
النظرية العربية - الاندلسية فتقوم على
اساس اعتقاد خاطيء وهو عدم التواصل
التقالي بين العالمين المسيحي والاسلامى .
ويرد العلامة بيدال على ذلك بذكر مظهرين
او حالتين غير حالة الشعر ليس فيهما تقاى
ومعترف بهما عاليا . ثم يتساءل بيدال :
اننى لا افهم لماذا عندما نناقش موضوع
الزجل ننتاسي حديث معاصرين لهما أهمية
كبيرة في التاريخ الثقافي لاوربا ، وقد حذا في
اسبانيا خلال النصف الاول من القرن
الثاني عشر ، اى في نفس الفترة التي عاش
بها جيوم التاسع . وهذان الحدثن يدلان
على القوة الانتشارية الهائلة التي كانت
للتقافة العربية في ذلك الحين ، وكانت هذه
التقافة تملو بكثير على الثقافة اللاتينية
كما اعترف بذلك روجر بيكون في فترة لاحقة .
اما الحدث الاول فهو قيام احد اليهود وهو
يدرو الفونصودى اويسكا حوالي عام 11.6
بترجمة مجموعة اقاصيص شرقية ذات اصل
هندي وعربي للغة اللاتينية ، وقد حظيت
هذه المجموعة بنجاح منقطع النظير وظلت
لقرون طويلة وكأنها توراة جميع القصاصين
في جميع الامم الاوربية بما في ذلك اعظم
قصاصي ذلك العصر وهم دون خوان ماونيل
في اسبانيا (من القرن الرابع عشر الميلادى)
ويوكاشيو في ايطاليا ، وشوسر في انجلترا .
والحدث الثاني هو انه بعد ذلك بسنوات
قليلة اى منذ عام 113. تقريبا بدأ رايهوند
مطران طليطة ، وجوند سالتفو رئيس
سمايسة سيجونيا في تاسيس مدرسة
الترجمين المعروفة في كاترانيه طليطة ،
حيث نقلت معظم الاممال العربية في الفلك
والرياضيات والصيغة والفلسفة الى اللغة

الشعر البروفنساى ولكننا لا نستطيع في هذه المجلة ان نام بكل اقواله . ويكفى ان نذكر آياتنا لأحد خلفاء بنى أمية في الأندلس يقول فيها :

عجبا يهاب الليث حد سنننى
وأهاب لحظ فواتر الإفسان
ما ضر ابنى عبدهن صباية
وبنو الزمان وهن من عبادنى
لو لم اطع فيهن سلطان الهوى
كلقابهن غلست من مروان
وعلى هذا النمط تانى آيات للشاعر
البروفنساى برناردى فينادور يقول فيها :

يا سيدنى المـزـيزـة
اننى لا اطلب منك
الا أن اكـمـون
خـادـمك
سـوف أـسـدـمك
وكأنك سـمـدى
وانتظـر منـك
الجـائـزة المسـتـحقـة
وانـا تـصـت تـصـرفـك
مـواضـع ، مـسـرور
، ونبيـسـل الخ

وبعرض مئيندث بيدال أمثلة وحكايات ندل على احترام العرب للمرأة ، وعلى المعانة في الحب ، التى تظهر في أشعارهم ويربط بين كل هذا وبين الشعر البروفنساى . كما يذكر نقاطا أخرى للاتفاق بين الشعراء مثل وجرد الرقيب في أشعار جيوم التاسع وماركور وفي أشعار ابن قزمان فضلا عن مشابهات أخرى تدل كلها على تأثر الشعراء البروفنساى بالشعر العربى الأندلسى . ولا ينسى مئيندث بيدال ان يخصص فصلا عن انتشار عروض الموشح او الزجل في البلدان الأوربية المختلفة مال فرنسا وإسبانيا

بقوله : « ان هذه الحجة تبدو لنا في غاية التهاكت ، وهى الآن قد محصت من قبل الكتّيبين اللذين راوا فيها غير ذلك ، ان حقيقة المرأة المسلمة تختلف كثيرا عن هذه الفكرة التسطيعية غاراء المسيحية في البلاد البروفنساى ، بالرغم من أنها كانت نموذجاً مثاليا للمرأة الأوربية في ذلك الوقت الا انها لم تبلغ كل هذا القدر من الحرية ، كما أن المرأة المسلمة لم تكن تحيا في كل هذه القيود المخيلة » . ويضرب بيدال أمثلة من مشرق الاسلام ومغربيه تدل على أن المرأة المسلمة كانت تجيع حولها مجالس الأدب مثل الاميرة ولادة بنت المستكفى .

موضوعات مشتركة :

ومن الاشياء التى تجمع بين الشعراء العرب الأندلسيين وشعراء اقروبادور البروفنساى وتدل — دون أننى ريب — على تأثير الأوائل في المتأخرين نجد الحب العذرى وهو ما يسمى في الشعر البروفنساى EL AMOR CURIS ويقوم على

تقدیس المرأة ، وعلو المحبوبة والطاعة أو الخضوع في الحب ، والحب بدون مقابل . وكل هذه الاشياء نجدها مفصلة في كتاب « طوق الحمامة » لابن حزم ولذلك يعترض بيدال على رأى جونروى في أن الحب العربى يقوم على الحسية ، فيقول انه بعد أن نشر دراسات آسین بلايوس عن ابن حزم القرطبى ، وترجمات نيكول لابن حزم ولابن قزمان ايضا وبعد أن دأبت دراسات جارتيا جوميث حول الشعر العربى الأندلسى ، وبعد ظهور كتاب هـ — بيرس H — PERES

عن الشعر الأندلسى فانه لا يمكن ان نتحدث الآن عن وجود حب حسى فقط في الشعر العربى يتعارض مع احب العذرى .

ويغضى الصلابة بيدال في تفصيل هذا الجانب من الشعر العربى ويقارنه ببظه في

على هذا الشاعر الذى اخذ الموشحات وبالأخص فيما يتعلق بالمرکز ، وهو عنصر غريب على الشعر العربى . كما ينقل بيدال رأى المستعرب المشهور خوليان ريبيرا الذى يقول بأن مقدم بن معالى لم يستلهم شعرا رومانيا اندلسيا وانما استلهم شعرا كان يدور على السنة بعض اهالى جاليسيا (منطقة فى شمال اسبانيا) — المقيمين فى الاندلس ، وكان هؤلاء الجاليسيون ، بشكل خاص يمدون اكثر الطوائف الاخرى انتشارا فى الاندلس ، ولكن بيدال يرفض هذا الرأى لانه يتعارض مع ما اشتهر من ان اهل الاندلس هم اكثر شعوب اسبانيا قدرة على ابداع شعر غنائى شعبى على مر العصور .

وهكذا نأتى الى ختام هذا العرض الموجز لكتاب العلامة الاسبانى الذى يعبر نموذجا فريدا فى دقة البحث وكمال البرهان ووضوحه . وهذا الكتاب كلمة حق وصدى فى بلاد تحاول ان تسلب العرب كل حقهم ، وتنفى عنهم كل ميزة ، وتلتصق بهم كل نقیصة وهم « اى العرب » عادة ما يصدقون هذه النقائص المعتدة فيعمهون على نشرها بحسن نية بدلا من ان يواجهوا الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان ، وهم بذلك يساعدون دون قصد على ان يستمر عرب اليوم فى موانهم الذى يراد لهم ان يستمروا فيه امد الدهر .

ويمثل هذه الدراسة الجادة الواعية فتح مينيديث بيدال الباب على مصراعيه لكل من جاء بعده من الدارسين المستعربين الذين غاصوا فى بحر الدراسات العربية الاندلسية ، وقدموا نظريات قوية فرضت نفسها على الساحة الادبية فى الغرب ولم يعد فى الامكان اهمالها او التغافل عنها . ولهذا الموضوع حديث آخر .

والبرتغال واطاليا ، ويقرب امثلة من كل بلد يعود بعضها للقرن السابع عشر الميلادى . وكل هذا يدل على ان تأثير هذا النوع من الشعر العربى على الشعر الاوروبى قد استمر حتى فترة متأخرة من عصر النهضة الاوربية .

ولكن العلامة بيدال ، وهو الباحث الموضوعى الدقيق ، يعثر فى الخاتمة من المبالغة فى الانقاع بتأثير الشعر العربى الاندلسى على الشعر البروفنسالى ، لانه بالرغم من اهمية هذا الموضوع واستفاده الى براهين واضحة واكيدة الا انه لا ينفى وجود تأثيرات اخرى ادت الى ظهور الشعر البروفنسالى مثل الشعر الشعبي الذى كان يدور على لسان المداheim الشيبين فى العصر الوسيط ، والحقالت اللاتينية التى كان يكتبها الرهبان ، وطبيعة الحياة فى بلاط الملوك فى ذلك الوقت ، حيث كانت السيدة فى العصر الاقطاعى تقوم بدور بارز فى هذه الحياة الناعمة المرفهة ، كما يشير بيدال الى ان تأثير الشعر العربى الاندلسى لم يكن قويا الا فى عصر التروبادور ثم بدأت تظهر اتجاهات جديدة فى عصر النهضة ظلت تتطور حتى وصلت بالشعر الى طريق المصاطفة الطبيعية التى استلهمها عصر النهضة من العصر الكلاسيكى . واخيرا يطرح العلامة بيدال هذا السؤال : هل كان ثمة عناصر رومانية اثرت على مقدم بن معالى الفبرى مخترع الموشحات ؟ ويجب على ذلك بان المؤرخ الاندامى ابن بسام قد حكى لنا ان مقدم كان ينظم شعره فى لغة شمسية مختلطة بلغة الرومانس التى كان يتحدث بها المستعربون الاندلسيون وهذا الخلط بين اللغة العربية واللغة الرومانسية يدل على وجود تأثير لقصائد غنائية شمسية كان يتغنى بهما مسيحيو الاندلس

أقلام جديدة

يقدمها : محسن الخياط

.. هذا الباب .. لماذا ؟

« داخل كل إنسان رغبة في التعبير عن نفسه ، في تجسيد ما يجيش بوجوده من أحاسيس بشكل أو بآخر ، وفي سن مبكرة تأخذ المواهب طريقها الى التعبير . ورعاية تلك المواهب وتوجيهها أمر له أهميته في اعداد الاجيال من أجل تحمل مسؤولية الكلمة ، التي هي في النهاية موقف من الحياة والمجتمع .. فالإنسان الاديب أو الفنان لا يعيش بمعزل عن واقعه ، ولا يمكنه ان يعيش خارج اطار العلاقات الاجتماعية في مجتمعه ، ولا بعيدا عن الأحداث والتطورات من حوله .. فكل هذا ينمكس على سلوكه .. حياته .. تصرفاته .. واللب الجاد هو صورة من صور صراع الإنسان ضد قوى الشر في المجتمع .. فهو للقادر على التبشير والتنوير .. والقادر على صياغة الحلم .

والادباء في أى مجتمع هم كتية القيمة التي لا تملك سلاحا غير القلم ، كتية لها قدرة صياغة الفكر وتوجيهه ، ولديها ملكة إعادة تشكيل الوجدان الإنساني بحيث يصبح قادرا على التفكير .. قادرا على الفصل .

ومن هذا المنطلق ، تبنت مجلة « ادب وتق » الأعمال الشابة الجادة ، وأفسحت لها المجال .. وهى بهذا الصدد ايضا تقدم باب « أقلام جديدة » لكتاب القصة والشعر .. حتى تفسح الطريق لكل المواهب التي حرمتها ظروف السنوات السابقة من ان ترى النور .. وهى ترحب بكل قلم يبدع قصة او قصيدة .. وبكل قلم يتقده وستقوم هى ايضا بدورها في لقاء الضوء على اهم الاعمال التي يقدمها الباب وهو امتداد طبيعي لدورها في التعريف بالادباء الجدد ونشر أعمالهم .

تقدم في هذا العدد اسما جديدا في عالم القصة القصيرة .. تجذبه الى دائرة الضوء قصته « المبالطة » التي استلهم أحداثها من عادة ريفية حيث يبلط فيها أبناء القرية بعضهم البعض اظهارا لقوتهم الجسدية .. وفيها يرسم الاديب الحدث بدقة مناهية .. ويتركز شديد يشدك قسرا الى المشاركة في المشاهدة .. ويتركك في النهاية لى تتدأى المعانى في نفسك لتشكل اطارا اجتماعيا غير منظور حول دلالات المبالطة وابعادها بين اولاد العم ..

المبالطة : قصة قصيرة بقلم محمد عبد الله الهادى .

المباطحة

كعملاق وقف عمى الاصفر واضعا كفيه العريضين على كتفيننا ليحكم بيننا وهو يصيح من وضع يدي اليمنى حول عنق (محمود) وذراعى الاخرى تحت ابطه .

ويرفع ذراع محمود حول عنقي والاخرى تحت ابطى ..

ترجع عمى قائلا : لا تتحركا الا عندما اعطى اشارة البدء .

كانت الشمس قوية وحامية عندما ضحك جدى الذى لا يضحك كثيرا وبان عليه السرور وهو يشير باصبعه الطويلة للنحيفة نحوى : الولد (سعد) عفى .. وصحته جامدة ساعتئذ كانت امى تتحنى .. ومازالن تجمع بقايا طعام الغداء . وهى تنظر لعمى معاتبة : ستغضب الاولاد . نعضهما .

كان أبى يبيل منكنا بجوار عمى الاكبر .. اما اخوامى وابناء عمومنى فقد شربوا على اطرافهم يتابعون (المباطحة) .

كانوا يبتسمون فى ظل اشجار الصفصاف المتبدل الاغصان بحذاء الماء تنضى اغصانه فى سكون كشعر البنات يداعب صفحة الماء .

كنت ومحمود فى وضع استعداد وكلانا يثبت قدميه الحافيتين فى تراب الارض بصوت مستثار صاح عمى يحثنا : الفائز .. حلال عليه (حقة بعثرة) .

كانت الغيطان حولنا خالية فى عز الظهر تحت الوهج الحامى لشمس القيلولة .. لكن العصافير .. ما زالت تصدح .. تصوصو .. لا تكف عن الطيران بين الماء والاغصان والاعشاش المتكورة المثبتة بعناية .. عندما اشار عمى غرست قدمى اليسرى فى الأرض .. جذبت محمود على اليمنى فسقط أرضا .. وأنا فوقه منبطحا .

تفرغت العصافير وطارن عندما هلل الاولاد .. وصاحوا ..

لكن محمود استجمع قواه وجذبني بقوة تحته .. وانبطح فوقى .

هرولت امى غاضبة نحونا .. فصلتنا ... امسكت بيدينا ... نفضتنا من اللغبار .

وفي للظل الراسخ ، كانوا هم ، وما زالوا يضحكون .

وضع عى (البريزة) في جيب الصديرى .. قائلا : لا فائز ...
ولا مهزوم .

سقطنا من بدى أمى .. بكينا .. ضربنا أيدينا في أرجلنا .. غفرنا
رؤوسنا بالتراب .

لكن جدى الذى لا يضحك كثيرا .. كان يقهقه في سرور ويمسح
لحيقه الكثة .. وكان يسعل عندما وضع يده في جيبه ليخرج حافظته
الجلدية الحائلة اللون المثبثة بسلسلة نحاسية صفراء باهتة وهو يقول :
(حته بعشرة) لسعد .. (وحنه بعشرة) لحدود .

بقال تمى الأمديد

الشاعر العاشق للوطن

الاسم : عوض الحسينى قشطة

المهنة : بقال بقرية تمى الأمديد . دقهلية

تعرفت على أشعاره عام ١٩٦٦ وظلت علاقتى به ممتدة حتى عام
١٩٧٥ وبعدها انقطعت عنى أخباره لسفرى الى الخارج ... وعانى الشاعر
في السبعينات ما عانته الحركة الأدبية .. وفي تلك الفترة دأب على
مراسلة المجلات العربية .. وقدمت عنه دراستان في مجلة إلابيب
اللبنانية ..

وآخر الدراسات من أشعار .. عوض الحسينى قشطة .. قدحها
د. على أبو زيد الأستاذ بجامعة النصورة ..

ولكن ما هى قصة البقال للشاعر .. ؟!

لقد أدرك البقال - في سن متأخرة - قيمة الكلمة في حياة الانسان ..
فاستغل قدرته على القراءة في تحصيل المعرفة من الكتب .. لم يتخرج
من الجامعة ولم تعلمه مدرسة ، ولكنه انكأ على نفسه يعلمها ويتقنها حتى
انطلق لسانه بالشعر .. اختار لنفسه الشعر العبودى طريقا .. ولكنه

حدد نفسه في إطار التفضيل الوطنية والعربية .. فجاءت أشعاره ترجمة
لحب البسطاء لأوطانهم ورفاههم عن تضايها الفئات المطحونة في المجتمع ..

تسلم منه د. طه وادي الاستاذ بأداب القاهرة نسخة من ديوانه
« مع الأيام » ليكتب دراسة له .. وحتى الآن لم يجد الديوان طريقا للطبع
والنشر .. وفي هذا يقول الشاعر في قصيدته « ويلي »

ساد الكساد وسوق شعري راكده
وعكاز ما عانت ولا هي عائدة
ومضى الربيع وما غنمت مشاهده
والنيل أسلم للمحيط روافده
وشكا الصحيح الى الطيل حواسده
وأصيبت القصي بداء الزائدة
والشعر أغلق في الصباح معاهده
والمال أفسد شعرنا وموارده
والشاعر الفمور مع فرائده
ورأيت صعلوكا يكابر رائده
وتعالت الأصوات حول المائدة
ولمست من بين العقول جلايده
ويلى اذا وقف الزمان على حده
ويلى اذا هجر الامام مساجده

ويمضي البقال البسيط في رحلة مع الحياة من أجل لقمة عيش نظيفة ، ومن
أجل كلمة هادئة .. ويؤكد للعلم أن هناك ثمة ارتباط بين الكلمة الجادة ولقمة
العيش ..

ويقول عنه د. على أبو زيد الاستاذ بأداب المنصورة في دراسة
بعنوان : الوطنية في شعر الحسيني قشطة :

.. من المؤكد أن الشاعر عوض الحسيني قشطة في ديوانه « مع
الأيام » يثبت للناقد المتخصص واللقارئ المتفوق .. قسرة شعراء
الأقاليم المغفوريين على لفت الانتظار اذا اتاحت لهم ما يتاح لغيرهم من
فرص النشر والدعاية .. ومن الطبيعي أن الشاعر اذا تواغرت له وسائل
الدرس والتد والتوجيه الأدبي لحقق امجادا أدبية تسجله في مصاف
الشعراء في عصره ، وفي لونه ، وعلى هذا الأساس وبناء على ظروف
الشاعر الذاتية وامكانياته الخاصة وقوله الشعر كبيرا وانحسار الاضواء
عنه غالبا وتلقيه العلم قليلا فان ما أنتجه من شعر يفوق هذه العقبات
التي لم يكن للشاعر فيها دخل ..

شعر الحسينى قشطة شعر شاب فى ربيع وجدانه يمرح ويفرح
ويقبل ولا يجبر ، ويأمل ولا يقنط ، وهو وان كان قد تخطى العقد الخامس
من عمره الا أن عمره الفنى هو الذى يطفى على سنوات عمره الحقيقى ..
والجوانب التى تخضع لمقاييس الدرس الفنى والتحصيل الأدبى فى ديوان
الشاعر ، كثيرة ومتعددة وسنقتصر على جانب الوطنية فى شعر الحسينى
نصوت الوطن فى شعره من الأصوات الناضجة .. والوطنية عنده ليست
شعارات حماسية ومبادئ يؤمن بها دون وعى بل هو دقة الشعر الذى
يحبس به فى وطنه الكبير مصر وفى عالمه العرلى وفى قريته المحبة « تمى
الأميد » . ومن الواضح أن المقطوعات التى تغنى فيها الشاعر بوطنه
تمثل حيزا لا بأس به فى ديوانه ..

ان خيرونى بلاد الله قاطبة

ما اخترت فيها سوى مصر واهليها

ومن السمات الفنية الواضحة لتحديد اطار الصورة الوطنية فى شعر
الحسينى قشطة استفادته من عنصر التاريخ ولكنه لم يأت بحقائق التاريخ
المضلة حتى لا يفسد ذوقه الشعرى ويحيل الوجدان الأدبى الى حقائق
تعليمية يعرفها الجميع فى مصادرها .. ولكنه يلج ويكتف ويركز ويشير
الى مواقف مضيئة فى حياة وطننا الأم ..

وكتت فى روضة الاطفال اكتبها

ميم .. وصاد وراء كتت اعنيها

هذا هو صوت البقال البسيط الشاعر القلبي المغمور الذى وهب
كلمته للوطن .. ويريد لأشعاره أن تتنفس .. ان ترى الضوء .. ولا اعتقد
ان مصر المشمسة فى اشعاره — تحجبها — السحب مهما كانت كثافتها ..

محمود أمين العالم يناقش «أيام المطر»

على إبراهيم

حول اسماعيل العادلى تقول انه يقف في منطقة غامضة بين الحساسية القديمة والحساسية الجديدة . والحقيقة ان كلمة الحساسية تصينى - بالحساسية ، حاولت ان اتأمل هذا الوضع الحرج أو القلق بين الحساسيتين ؟ حاولت ان اتهم ما هو المقصود بهذه الحساسية ؟ ولعل هذا ان يكون مدخلى الحديث عن اسماعيل العادلى ولنضع جانباً الان الحكم الذى يتحدث به الاستاذ والنقاد اكبر ادوارد الخراط عن اسماعيل ، ولنتأمل مما حقيقة ما يقال عن حساسية جديدة ، يتول الاستاذ ادوارد ان الكتابة الإبداعية قد أصبحت حسب هذه الحساسية الجديدة « اختراقاً لا تقليداً ، واستشكالا لا مطابقة، واثارة للسؤال لا تقديماً للاجوبة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات » ومن الناحية التقنية « هي كسر للسرد الريبى وتحطيم لسلسلة الزمن السائر وتهديم لبنية اللغة الكرسية .. الخ ... » والخلاصة التى ينتهى اليها من تعريفه للحساسية الجديدة بانها أصبحت اليوم هي الكتابة الإبداعية الحقيقية ، أى أن خارج هذا الدورق لا توجد كتابة ابداعية . ويؤكد الاستاذ الخراط ان يرد هذه الحساسية الجديدة الى الاربعينات ، وفي اطار ما يسميه بالحساسية التقنية يحشد او يكس كل من كتبوا قبل هذه الحساسية

اقام نادى الادب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحىدى ، في مساء الخميس ١١ أبريل الماضى ندوة لمناقشة المجموعة القصصية الثانية للكاتب اسماعيل العادلى « أيام المطر » ، تحدث فيها الناقد الكبير الاستاذ محمود أمين العالم ، وحضرها عدد كبير من الشباب والنقاد . ويعد ان قدم الكاتب ابراهيم عبد المجيد الاستاذ الناقد ، ومؤلف المجموعة الى الحاضرين ، بدأ الاستاذ العالم حديثه ، قال ..

اعترف لكم منذ البداية اننى غير مؤهل للحديث عن واحد منكم ، فالحقيقة اننى منذ ان عدت الى مصر وأنا في دوامة عملية، ودوامة مصرفية ، لهذا اعترف انى لم استوعب بعد حرية الإبداع الجديد، بل اعترف للصديق الفنان اسماعيل العادلى اننى ام احط بكل أعماله ، فلم اقرأ له شهوداً لهذا اللقاء غير مجموعتين قصصيتين « الامام الخامس » و « أيام المطر » ، على اننى حاولت ان اتعرف عليه اكثر فيما كتب عن هاتين المجموعتين ، وفي كل ما ترات دنسه من نقد كان نقداً طيباً ، لعلى استطيع ان اضيف اليه جديداً . ولكنى في الحقيقة وقتت عند كلمة عابرة عن اسماعيل العادلى في مقدمة المجموعة القصصية والشعرية في مجلة الكرنيل ، تلك المقدمة التى كتبها الاستاذ ادوارد الخراط بها اشارة سريعة

ادوارد الحساسنة التقليدية هناك فارق كبير بين عبد الحليم عبد الله ويوسف اندريس ، بين السامعي ونجيب محفوظ ، ولقد تقديري أن هذا الحكم العام ينظر الى الرؤية التاريخية لا التاريخية ، التي تعبر عن الحركة والتطور والتأثير والاختلاف .. سواء في الرؤية أو في الصياغة أو في التشكيل والمضامين وفيما يتعلق أيضا بارتباطها بواقعها الاجتماعي الذي يتغير في أواخر القرن التاسع عشر الى الآن ، فضلا عن طليعة الأدباء ، طبيعتهم المزاجية والفكرية ... رغم كل ذلك يكسب الاستناد ادوارد أدباء المرحلة التي يسببها التقليدية في سلة واحدة ويستنتجهم على أنهم شيء واحد ؟ ليس هذا فقط بل أكاد أتبين انعدام النظرة التاريخية مرة أخرى فيما يتعلق بالاستناد الى عام ١٩٤٠ .. كان هناك في ١٩٤٠ حركة أدبية ، وكنت واحدا من المشتغلين بها ، كانت هذه الحركة ترتبط ارتباطا مباشرا بالانفصال السريالي للادب والفن ، كانت تدعو لالتجربة والرفض المطلق لكل شيء ، وكثبت أيامها في مقدمة مجلة البشر - ولم أكن قد أصبحت ماركسيا بعد - أدعو الى تهديم كل شيء ، وتخریب كل شيء ورفض كل شيء ، أريد أن أقول أننا لا نستطيع ولا نقدر أن نحكم على ما يحدث الآن من تجديد لا شك فيه لحركة الادب بهذه النظرة النبوتية الى ما كان يحدث في الأربعينات ، خصوصا أن هذا يعطى الحركة الأدبية الجديدة نفس الدلالة التي كانت موجودة في الأربعينات .. دلالة الرفض المطلق ، التهديم ، المدم ، وأنا لست ضد أن تكون هناك كتابات في هذا الاتجاه ، ولكني أنا أتحدث عن الربط التهجى ، التلقين ، المطلق لما يحدث الآن من إبداع وصورته على أنه استمرار لرؤية الأربعينات . أدركت أن القول

الجديدة من طاهر لاشين الى يوسف اندريس ، ثم يشير الى أن «وجهة الواقعية التي غيرت المساحة الأدبية ببقاء أكثر وجدوى قليلة قد ثبت انحصارها وصورها مما ..» . وهنا أرجو أن تسمحوا لي ببعض ملاحظات كيدخل للحديث عن اساميل ، ماذا يعنى هذا التعريف للحساسنة الجديدة ؟ هل هي بنية شكلية تشكيلية ابداعية جديدة ؟ أم هي رؤيا انسانية اجتماعية جديدة ؟ نحن متفقون بالطبع أن هناك شيئا جديدا يتخلل في حركة الادب المصرى ، لا شك في هذا ، ولكن ما حقيقة هذه الحركة الجديدة ؟ هل هي حساسية جديدة بمعنى التغطية الا يستولوجية الفنية الإبداعية لكل ما سبقها ؟ الا نستطيع أن نتبنى في كل مرحلة من مراحل التاريخ الأدبي السابق - اذا استخدمنا كلمة حساسية - حساسيات جديدة باستمرار ؟ لو بدأنا من أواخر القرن التاسع عشر سنجد حساسية البارودى ، وحتى قبل ذلك عند السامعاني ، نستطيع أن نقول أنه قدم نوعا من الحساسنة الجديدة التي تتفق مع الظروف . لا أريد أن أدخل في التفاصيل ، ولا أريد أن استعرض معكم تعريفات أدبية ، ولكن في كل مرحلة هناك دائما تخطى لشيء قديم ، وأنا أفكر في مقدمة «الديوان» يقول العقاد نحن نريد أن نبدأ شيئا جديدا فيه قطعة مع الماضي ، لكننا نكتشف عند العقاد استمرارية ابداعية أو استمرارية جدلية ، ولكن ليست القطيعة الحسنة والجدد المطلق الذى قد يتضمن المعنى الدينى للفلاح ، أى البدء من عدم ، هذه نظرة غير تاريخية ، ليس هناك بدء مطلق وانما هناك إلهى ، التجاوز

وعلى ذلك نستطيع أن نقول أن هذه الرؤية لما يسمى بالحساسنة الجديدة تفقد الرؤية التاريخية ، وفيما يتعلق بما أسماه الاستناد

على المدرسة ، التيار الشبلي هو تيار التورط أو التيار الداخلي ، ويدخل فيه محمد حافظ رجب وهو في رأيي الحبيب من ان يقلص بهذا الحكم ، التيار الثالث يسمى اصحابه التراث ، وهذه نقلة منهجية خاطئة ، لانها تنقل من دلالة تيار ومضمون تيار الى صفة من صفاته وعنصر من عناصره ، فنحن في التثني قد نستخدم التراث ، وفي الواقعية التورط قد نستخدم التراث ، وفي الواقعية قد نستخدم التراث ، استخدام التراث لم يكن يصح ان يكون تيارا ، ورغم تقي التيار الواقعي وثابت قصوره ، فالتيار الرابع هو الواقعية الجديدة ، ونضم عددا من الكتاب كان بالامكان تقسيمهم والتبيز بينهم .

لا شك نحن نحترم اجتهاد الاسناد العزيز ادوارد لكن في تقديرى القضية تحتاج الى رؤية اعمق والى تحديد اكثر انصافا ، لا شك ان هناك نقلة جديدة في الفكر والتعبير والمصانيف والقيم الجمالية والتكنيكية ، ينبغي ان نتبينها ونحاول اكتشافها دون ان نسارع بعمل خائبات نهائية ، ثم ان حركة الادب لا يمكن ان تكون هذه الحركة المتبقة عن اصولها الواقعية ، واصولها التاريخية وتراثها العام وسياقها الادعائى كله . ازعم انها دعوة الى تقليص التيارات الادبية الى تغليب تيار شكلاني مواد للواقعية مضمونا ، ومنهجيا ، والغريب اننى في التطبيق النقدي الذى قرأته في هذه القضية ، وجهته حتى من المناهضة الشكلية لا يحترم البنى الشكلية للعمل القفى ولا يكاد يعرض ابنته الشكلية بل يكاد يصل في نهاية الامر الى ادكلم تغلب عليها السمة الانطباعية بل اللوحية

اسمحوا لى بعد هذه المقدمة التى لطها نبرؤكم بما ساقول ، ان ابدأ في الحديث

ان مقدمة الاستاذ ادوارد تظفر الى الرؤية التفريفية وتكاد ان تطمس التطور الاجتماعي والسفكري والدلالي ، بل تكاد ان تعطى لهذه الصنافية الجديدة دلالة واحدة هي ما كان يحدث في الاربعينات وتكاد اقرا في توصياته لها كلابت سبق ان قرأنا كثيرا لادونيس في حديثه عن الشعر .. يا هرف الواحد ، طبعاً استطيع ان اردھا الى ابراهيم طوقان والى السريالية الفرنسية والى اندريه برتون ، واستطيع ان اجد بعضا منها في كتابات الخطيبى الاخيرة وفى بعض الكتابات الفرنسية في المغرب العربى .. الدعوة الى المفاخرة الشكلية المخلقة ورفض كل شيء .. الخ .. ويخيل الى ان هذا كان السبب في موقف الاستاذ ادوارد في الواقعية ، قال انها اقلمت ، ولت قصورها ، على العكس من ذلك فلما ارى ان الواقعية تسرع وتعمق وتنوع وتعمد مظاهرها ، فلنتمك بالحلم عن الواقع ، بالاستطر عن الواقع بالرمز عن الواقع ، بمختلف الوسائل عن الواقع ، لكن الواقعية هي المصعب الذهني واشرف العظيم الذى نستطيع ان نتنبه في ملاح الادب المصرى والعربى والمالى ، لم ينحصر الادب الواقعي ، ولم يثبت قصوره ، وليس من الانصاف او الدقة العلمية ان نزع ذلك . بالإضافة الى ما سبق يقسم الصحيح العزيز ادوارد الصنافية الجديدة الى تيارات اربع .. التثني وهو تيار ادبى معروف او كان مجروفا ، وانتهى في فرنسا وقد تخطى عنه اصحابه انفسهم ، ولكنه مازال دائما في الملم العربى ، يدج الاستاذ ادوارد بهاء طاهر - مثلا - في هذا التيار ، بينما هو في رأى واقعي للغاية ، حتى لو استخدم بعض التثنيات المثبتة ، فليس بأسلوب التمييز تحكم

الداخلية لتحقيق هذه النقطة المرجئة جدا من الخاص الى العام من العادى الى غير العادى حتى تصبح البنية الحديثة بل البنية اللغوية جزءا من الدلالة الخاصة وفى نفس الوقت ايعادها بالدلالة العامة . فى المجموعة الاولى « الصالح الفاضل » القصة الاولى انسان طيب يعلم بان يكون محابيا يدافع عن الشعب ولكنه ازاء اعباء الحياة يفكر فى الذهاب الى السمودية ، القصة الثانية « الجرى فى الحقل » قصة المرأة التى غلب عليها زوجها سنوات وسنوات وينهى الابن بان تصفم .. الى احضان شبيب فى غير اهتائها ، الثالثة « ختام يوم من ابريل » تكاد ان تعبر عن زوج اوشك ان يبلغ حالة المجز الجنى ، الرابعة « الوان باهتة » قصة شبيب يعيش مع خناة يمارس الحب والوسم ، ويرفض الصودة الى بيت الاسرة حيث الاستقرار وسيطرة الام ، الخامسة « الكلب فى الظل » عهد زواج ينتهى بالانفصال من الوعد ، السادسة المجهوز الذى قضى حياته لاهل وراء قطرات الحياة ، ينتهى به الامر فى خسارة ، السابعة « سبلح العواجز » الموظف الصغير الذى يتطلع الى ان يلحق ابنته فى مدرسة اجنبية وتمجزة مصروفاتها ، الثامنة « البطيخة » الرجل الذى ينكره الجميع ولا يتمغنون عليه ، حتى امه ، والخرى « الحصار » قصة الموت الذى يطل علينا من كل ناحية .

وان كنت احب ان اضيف اولا ان كل قصة من هذه القصص الخاصة جدا سنجد دائما فى داخلها اشارة سريعة جدا لا ترتبط ارتباطا مباشرا باى حدث من أحداثها ، وهى اشارع سيمائية هائلة دائما ، قد تكون الى القصص جائزة نوبل بين السادات وييجين او الى انقلاب فى بلد .

ببساطة شديدة عن القاص البسيط اسماعيل المادلى ، حيث لا سطحات ولا مغلفات شكلية او تكتيكية والحق انه قد يركز من السهل قراءة اسماعيل المادلى فى مجموعته الصالح الفاضل وايام المطر ، قد يكون من السهل ان نقرأ القصة السريعة ونستخلص بعض النتائج الصامة ، ولكن فى الحقيقة وجدت صعوبة شديدة ، لاني وجدت حقيقة تعبرا انبيا فى غاية البساطة ومنها فى القنول فى مظهره سهل جدا ، ولكنى عندما داومت القراءة — واتعمنى فى قراءته — وجدت انى محتاج الى ان اهدأ والى ان استقر نفسي ، وان احاول ان اضم بعض الخيوط فى نفس عقب كل قراءة . الواقع اننى بعد قراءة ازمع انها جادة واقعية للمجموعتين وصلت الى راي اغامر بان القصة بادية لى يده ، اكاد ارى ان المجموعة الأخيرة « ايام المطر » هى مرحلة جديدة قد تتجاوز بل تختلف تماما عن المجموعة الاولى ، للعالم الخامس » بل تكاد تنقضها اكاد اقول ان ايام المطر تكاد ان تعبر عن مرحلة القمل فى مواجهة الا فعل والتردد ، تكاد ان تعبر عن البحث من هوية فى مواجهة الضياع والاعتراب ، قد نجد هذه المعاني وهذه الدلالات يسيرة وميسرة فى بعض القصص ، لكن جهرتها ويسرها هى جهرتها خادعة ويسر خادع فى الحقيقة ، لان هذه المعانى اكبر فى القصص من دلالتها المباشرة ، فهى تعرض نفسها كالمور وشئون خلسة بالاستمرار ، وشئون عادية باستمرار ، ولكنها فى الحقيقة رغم هذه الخصوصية ورغم هذه الصادية فى القول ، بل بفضل هذه الخصوصية والمادية تبرز كالمور عامة ، الفاضل يعبر فى هذه القصص دائما عن العالم دون ان يصبح عن هذا صراحة فى القصص جيمعا ، وتلقى بنية القصص والياتها وميكانيكاتها

بكله ذنين ، بكلمة الطفلة لا يقتلع منذ

بداية القصة ، التردد يرقن على حركة الشخصيات حتى مكثها ، سميحة تكف في المتصف ، والزور وهو في الطريق يفتت يمنه ويسره ليعبر منتصف الشارع ، التعبير عن التردد موجود بشكل تلقائي في القصة ، على أن الحظم بالفرد يطل علينا في القصة بشكل آخر ، لا يأتي من مجرد رسالة مكتوبة تدعوه للسفر ، لكننا نستشعر هذا الأفراد من حدث بسيط جدا حدث هابشي ، يكاد أن يكون هابشيا ، لكنه يعبر من كل شيء في بنية القصة ، يأتيه هذا الأفراد من العمارة المواجهة لعمارة ، اعلاها اعلان كهريائي عن شركة طيران امريكية ، هو في داخل غرفته المظلمة ، واضواء الاعلان التي لا تكف من الاضاءة والاضطراب تطارده داخل الحجرة ، وما نحن في المنتصف مرة أخرى ، المنتصف بين الانظام والاضاءة ، الاعلان يشاء من نائية الى اخرى . المنتصف بين حطم الرجل البسيط المعادي وبين حاجته ، بين انسانيته وبين الأفراد الأمريكى السعودى . القصة لا تقول ذلك مباشرة ، القصة لا تقول اكثر من التعبير عن قلق وخيرة هذا الانسان ولعاسه بالقهر البلى ، القصة تنتقل بنا من هذه اللحظة المأساوية ، بل تكاد تقول من هذه الصورة الهلالية الى ما هو اعمق من رموزها الصغيرة وحركة اشخصها الضخوية ، واشاراتها ، ولعنيتها التي لا تبجو مترابطة وحوارها القصير للزائر بالتيارات المبيقة رغم ، بل بفضل بساطة اللغة . ما اكثر ما يمكن ان يقال تحليلا للعديد من التفاصيل الموحية لسلوب واحدانا في هذه القصص ، ولكن حسبى ان اشير الى ان هذه القصة مع بقية قصص المجموعة الأولى تكاد تعبر عن حالة قهر ، حالة فقدان هوية ، حالة حصار ،

في التوقيعا ، او الى استشهال هذائين في قلابة السوييس ، او الحديث عن موقف امريكا منا ، او الحصار المشروب حول معسكرات الفدائين ، وهي دائما اشارات سريعة ، نبضات لا ترتبط ، لا تتمشق ولا تضامر ، تتناسج مع القصة بعمق لكنها في مظهر البناء الخارجى للقصة تبدو وكأنها منفصلة ، وهي اشارات تكاد في تقديري ان تكون في بعض الاحيان رمزا مغادا للدلالة المعملية في القصة ، رمزا نقديا للدلالة المعاملة للقصة ، او قد تكون رمزا يعمق الدلالة الخاصة في القصة نفسها ، على انى أحب ان اضيف ثائية الى انه رغم الاسلوب البردى المعادى جدا في هذه القصص فان هذا السر المعادى نفسه نجد اسلوبا تعبيريا يكاد ان يكون رمزيا دون ان يكون رمزيا ، ويعمق الدلالة الخاصة للقصة ، وفي نفس الوقت يخرج الدلالة الخاصة من خصوصيتها . في قصة المجلز الجنسى عنما يقول الزوج لزوجته انه لا يستطيع الاكل وانه شبع ، تقول القصة « ففرست الشوكة في قطعة اللحم الطرى وامرت على ان ياكلها ، فلما تمنع وضعتها له في فمه » هذا سرد معادى ولكنه يقتصب في بينه القصة ايحاء ودلالة . وقبل الانتقال الى قصص المجموعة الثانية اريد ان اقول وقته سريعة عند القصة الاولى من المجموعة الاولى كنموذج سريع ، قصة الصام الضالم ، الزوج الذى يطلق الى ان يكون محليا لم تضطره اعباء الحياة الى ان يفكر في السفر الى السعودية ، هكذا من حطم الدفاع عن الشعب ينتقل الى موقف مقهور ، من الدفاع عن المقهورين الى ان يصبح هو نفسه مقهورا بين الواقع والحلم يقف مترددا ، يجسم على القصة منذ بدايتها حس بالسلوى

العنوان ، هي في تقديري ليست قصة قصيرة على الإطلاق ، إنها رواية قصيرة ، رواية من حيث بنيتها ، وتعدد أصواتها ، على الرغم من أنها تركز على حياة طفل ألا إنها متشعبة احداثا ، متصلة ناريقا ، متوازنة في تقديري أنها رحلة تعرف واكتشاف ونمو ورفض وهي زائفة :الدلالات والخبرات الاجتماعية والنفسية بالدلالات والخبرات الاجتماعية والنفسية والوطنية . يبرز لك في ثلاثة محاور ، المحور الأول هو خروج الطفل من طفولته الى مرحلة البلوغ الجنسي ، والانطلاق في الحياة ، المحور الثاني هو مقسومة الاستغلال مهتلا في اشارة سريعة الى معركة يفوضها والد الطفل مع صاحب البيت ، المحور الثالث هو مقاومة الاحتلال البريطاني ، القصة ملهنة بالظواهرات من اجل الفاء المعادة ، وايضا العنصر البارز فيها هو تطوع الاسطى جابر ، العامل ، للفنل ضد الانجليز في القناة . هذه المحاور الثلاثة هي التي تتصافر في قلب الرواية لتصنع وحدتها الحافة ، وعلى هذا فهذه الرواية الصغيرة من حيث دلالتها العامة هي خروج من مرحلة الحصار وفقدان الهوية والضياع التي استشرناها في المجموعة القصصية الاولى ، اننا هنا امام اكتشاف الهوية ، لقد قذف الطفل فاصبح رجلا ، اكتشف هويته كرجل ، وهو يناضل من اجل تأكيد هذا على المستوى الفردي وعلى المستوى الاجتماعي وعلى المستوى السياسي . القصة الثانية « الرجل الغريب الضاحك » من اجمل القصص التي قرأتها ، صورة اخرى مناقضة تماما لكل صور المجموعة القصصية ، الوالد المعجول هزين ، في منى ، ابن عطن ومخلوط ، ابنه يرسل له بعض المال ،

وانا لا اتحدث عن القصة الاخيرة من المجموعة ولكن بين كل اقصص ، ولعل قصة البطيخة التي اشرت اليها اشارة عابرة ان تكون التعبير الذاتي عن ذلك - دون نبذجة أيضا - في البطيخة لا يعرف لطف من هو ، بعد ان انكره الناس جميعا ، كل الناس حتى أمه ، أنها قصة كفاكوية مثلى ، تعبر عن حالة كاملة من حالات الاغتراب عن الذات ، هو اغتراب مفروض من الذات ، هو اغتراب مفروض من الموضوع ، المجتمع هو الذي يرفض ، هو لا يرفض المجتمع ، وهو طرزال اوقت . يتسلل .. هناك خال ما في مكان ما ، انه ليس متغربا ، القرب مفروض عليه ، المهم ان الاغتراب واقهر والضياع الذي يعانيه الانسان في هذه القصة هو معاناة ذاتية ، ومعاناة موضوعية ايضا ، يكاد يكون هذا الامر هو القسمة الصامة المشتركة في كل قصص المجموعة الاولى . ولهذا نقول انها نسق كامل متكامل في بنيتها ، وفي دلالتها العامة ، بهذا انتقل الى المجموعة الاخرى التي ازمع انها نقدة مختلفة تماما من حيث رسائلها ودلالاتها . ولكن احب ان اتقول في البداية ان هناك قصة واحدة في هذه المجموعة الثانية « ايام المطر » لا تنسب الى هذه المجموعة بل تنسب الى المجموعة الاولى « العام الخامس » وهي قصة الطعم ، واكاد ازمع انها تكتفي في قصة العام الخامس وقصة البطيخة وقصة الحصار ، كتيف ، تجيب ، عصر ، ان هذه القصة مجرد امتداد لظهر والحصار وفقدان الهوية الذي استشرناه في المجموعة الاولى ، ولذا فهي تنسب اليها ، من دون قصص المجموعة الثانية « ايام المطر » ، القصة الاولى التي تعمل نفس

كنت انهنى أن يكون عنوانها عنوانا للمجموعة كلها ، فيها ترى الفنان البسيط الجاد الذى يرفض أن يكون كومبارس ، يتاح له دور ، دور جندى للاجر القادر أمير طليطلة الذى يصلح الفرنجة ويسم الانكس ، عندما تنهى بروفات المسرحية يكون هو قد تلبس الدور تماما ، وعندما يلخذ فى ادائه يجد نفسه يتفرع سيفه الخشبى وينهال على الامير القادر ضربا وتقتيلا . خارجا بهذا عن الدور المفروض عليه فى المسرحية وفى الحياة . تكاد تكون هذه هى كلمة القصة ، وهى كلمة المجموعة كلها ، ان ترفض أن نهش أن ترفض أن تكون مجرد كومبارس ، أن نطارد نحن الدور الذى يلائمنا .. البحث عن هوية وتحقيقها فى مواجهة الضياع والافتراق والقهر ، ورغم العجالة . هذه هى كلمة المجموعة ، تناولها بلغتها السردية البسيطة ، ولكنها لغة بسيطة فى مظهرها طويلة فى مظهرها ، وهى فى الحقيقة زاخرة بكثير من الإبداعات والتعابير الرمزية ، يتم التعبير بالحركة والصورة والكلمة المأبرة . لعلنى السج على محاولة قراءة مختلفة للسرد فى هذه القصص ، ذلك أن بعض ما قرأت عن هذه المجموعة يتهم السرد بالبساطة والتسطح ، ولعلنى أقول هذا عن بعض التعابير هنا أو هناك ، ولكنى أزدحم أن القصة كانت بسيطة ومسطحة فى بعض الأحيان ، أو كانت تتضمن البحث عما يريد الناقد أكثر من البحث عن الحقيقة فى القصة ذاتها ، وأخشى أن قراءة هذا الأسلوب البسيط كان قراءة للكلمات والافصاف لا للبيئة ولا للسياق ولا للتركيبات ، خلاصة الامر أن أيام الخطر .

(١) تكاد أن تكون مرحلة جديدة تتجاوز العام الخامس وتناقضها ، الفعل فى مواجهة الاكمل ، الحسم فى مواجهة

وهو ليس محتاج لذلك ، نجاة يسقط عليه رجل ، هو لا يعرف الرجل ، لكن الرجل يعرفه ، يفكره باجاده أيام أن كان يلعب الكرة فى المدرسة الثانوية ، منذ خمس وعلاثين عاما .. ينظر الى الرجل بمودة وحب حقيقى ، يخرج من أحزانه .. ان قيمة الحياة ليست فى المال ، هناك شيء غير البن المعلن ، هناك المقدير ، هناك العلاقات الانسانية الطيبة ، هناك المودة ، هناك الحب ... القصة لا تقول هذا ، لكنها تقول هذا . القصة الثالثة « الليلة الأخيرة فى شهر طوبة » لعلنا نجد انفسنا امام تنوع جديد لقصة من المجموعة الاولى « ختام يوم من ابريل » هنا نجد زوجة ورجل ايضا محبب يعيش فى أزمة منذ موت ابنه ، فاب عن نفسه فترة ، ثم عاد ، لكن الحشيش ما يزال يحتجزه عنها ، هى تقرر أن تستدء ، أن تحبه ، وستطفيه طفلا آخر غير الذى مات ، سانج ، نم لا بد أن انج ، وانتهى القصة بهذه العبارة الموحية باللائمة الدلالة ، عندما تمدد زوجها الى جوارها ، تقول القصة ، وغرسته اظفارها فى كتفه وشدته اليها . فى قصة « الجهات الاصلية » وهى قصة حزينة ، لكنها لحظة فراق ، ضرورية الى الجهات الاصلية بين أم مات زوجها ، ولكنها ما تزال شليلة تنطلق الى الحياة والحب ، وبين ابنها الصغير ، فى « حوار عالى » ترفض امرأة وأخت ان تغفل حبسية استقلال الحياة ، مستقهر منه ، مستقهره ، مستقروج بالرغم منه وتعيش حياتها ، فى « المشهد العاشر » آخر قصة نصل هنا الى انقصة التى تكاد أن تكون مختلفا لسر هذه المجموعة كلها ، وقد

التردد ، وهذه القصص وإن كانت تعبر عن خبرات ومعاناة ذاتية خلسة إلا أنها تنكح دائماً القدرة على الإحياء بالموضوع العام ، يتلخّص فيها الذات بالموضوع ، الخاص بالعمام ، النفس بالاجتماعي ، متضمناً دائماً رؤية انسانية صراعية متقدمة.

(٢) إن المماثل في رواية أيام المطر، والرجل البسيط العادي في كل القصص وخلاصة في قصة المشهد العادي عشر تشكل البطولة الإيجابية وتعبر عنها بشكل واضح وحاسم .

(٣) تكاد قصص اسماعيل الصادلي في مجموعته أن تقدم صورة من أروع وأتيل صور المرأة بشكل عام ، إنها دائماً محبة ، إيجابية ، فاعلة ، فضلاً عن العلاقات الانسانية البالغة الدقة والمطوية التي تترعرع بها القصص .

(٤) أرى في بعض الأماكن نوعاً من التزويد الذي كان من الممكن أن يركز أو يحذف ، على سبيل المثال الفقرة الثالثة من المشهد العادي عشر ، وهناك فقرات أخرى في أماكن أخرى ، وأسلوب اسماعيل في السرد البسيط ، أسلوب خطير جداً ، لأنه يوقع الإنسان في الثغرة إذا لم يكن موظفاً توظيفاً جيداً ، وإذا لم يكن يعبر عن ضرورة حقيقية .

وحسبى أن ألقى الكتب الفنان المجتهد من أجل مزيد من الإدراك لقننه ، الذي يعبر عن نفسه تميراً فيه مذاق وعطر شخصيته المميزة فناً ، بلا زعيق ، بلا محاولات مختلة للبهائوانية التعميرة أو الإبهار الزائفة . تنبأ لي بهزيد من العمق الإبداعي والاجتهاد في تطوير أدواته الفنية .

بدأت المناقشة بعد ذلك ، قال الكاتب سميد الكفراوي : وضع الأستاذ أدوار الخراط اسماعيل العادلي بين التقليدية وبين الحدائث نرجو الأستاذ العالم أن يركز على طريقة تناولها لثقافته وإلى أي المدارس الحديثة أو غير الحديثة ينتمي ، وقال الشاعر محمد كشيك : هناك روايات يمكن تسميتها بروايات الأثمة ، منها اللجئة لصنع الله إبراهيم ، وملك الحزين لإبراهيم أصلان وليلة المشق والسلم لإبراهيم عبد المجيد ، ورواية أيام المطر لا تقل عن هذه الروايات من حيث الاتقان والسلاسة والقدرة على العمق الفني لكن هناك سؤال من حيث الأسلوب والبناء الروائي هل تعتبر رده روائية وعودة إلى واقعية الخصيفات أم هي تطور للامام ؟ ، وقال الكاتب رؤوف مسعد ، من الجائز أن بعض المعيرات التي اعتمدها الأستاذ الصائم ذات دلالة تكون غير مقصورة من الكاتب ، بالإضافة إلى أن الأستاذ محمود أمير المجموعة الثانية متميزة عن الأولى بسبب مضمونها الوطني الإيجابي ، فهل هذا يعني أن الأستاذ محمود يعتبر التحديث في الشكل يأتي دائماً على حساب المضمون ؟ وتحدث الناقد محمد بدوي ، قال : تتميز الأستاذ محمود للمجموعة الثانية على المجموعة الأولى هو حكم قيمة ، وأريد أن أسأل هل امتلكت كتابات الأستاذ العادلي هويتها الفنية ؟ لاحظ كذلك في هذه الكتابات أن هناك نوعاً من النمو القصدي الأيدلوجي يحاول توجيه الواقع وجهة معينة ، في قصة المشهد العادي عشر هناك نوع من التقابل بين ما حدث في الانطس وموقف الساعات في السبعينات وتوقيع كارب دينيد ، إلا أرى أن الموقف الإيجابي في القصة

في حاجة الى ظهور اشكال جديدة ، تسألني هل كتابات اسماعيل رده الى الفهيمات ؟ ان القضية هي الى اى مدى يعبر الفضل في لحظة محددة من حياته تعبيرا مقصدا ، مؤثرا ، ، فعلا في نفسى ، ليس هنالك حدود للشكل وتشكيل الإبداع الفنى ، وليس هناك ناقد يضرم نفسه بغرض على اى تعبير فنى شكلا مينا ، ويحكم عليه بأنه قديم لجرد مشابهته او عدم مشابهته لشكل قديم ، القضية هي وظيفة هذا الشكل وقدرته التعبيرية على تقديم العمل ، مقدار الاتساق بين البنية الشكلية والفنكشكية مرتبطة بالدلالة العامة لهذا العمل هذه هي القضية . الجديد في الأمر أن هذا الفنان استطاع أن يفتح لى رؤية متجددة للحياة ، احصاها أعقب بانسانيتي ، رؤية جديدة للواقع ، القضية ان أحكم عليه في مدى اخلاص تعبيره الشكشكية والتشكشكية عن رسالته التي يقدمها ، وفي نفس الوقت مقدار ما تحققت لى من تفصح نفسى واتساق فكري وعاطفي ، من ادراك أعقب ، من رؤية جديدة للحياة ، الردوعدم الردة ليست بالشكل الخارجى لاعملى الفنى ، وأنا ما ازال اقرا اعظم الاعمال في القصة والرواية والشعر في اوربا لكتلب يكتبون بالقافية والاوزان القدينية ، وفي القصة كما كان يكتبها تشيكوف ، القضية هي قضية ما هو الجديد في الرؤية والوعى ، في الاحساس بالحياة ، فيما يفسيفه الى حياتي من خصوبة . ولهذا اتول للاح رؤوف انى لست ضد التحدث ، على الاطلاق ، وايضا انا لا افرض حكما على فنان لكن من حقى ان اقول ان هذا اقرب الى نفسى ، ان هذا جديد وهذا غير جديد ، هذا يعرف ، وهذا يؤدي دوره ، وهذه الاداة البسيطة تمعق في الاسلوب او في التسيج ، تعمق

فيه ترتيب للواقع لان واقع الراسمالم الصالى وواقع الدول المتخلفة لا يمكن ان يجعل الكاتب قادرا على منحنا هذا القدر الكبير في الامل .

تناول الاستاذ المالم هذه الاسئلة بالاجابية والتعليق ، قال : اريد أن أزعم ان ما يكتب الآن اشكال متعددة من التعبير الواقعي ، وهناك مدرسة واحدة دون أن اسمى ، هي التي تتجنب الواقعية ، كل كتابة متأثرة بالواقع فيها موقف ورؤية للواقع ، والقضية ما هو ذلك الموقف ، هل هو تثبيت للواقع ، أم نظرة إجمالية مجردة للواقع ، أم نظرة ذاتية مطلقة للواقع ، في الكتابة الواقعية ، احس بصراعية ، بتشكك ، أحس بقلق ، الواقعية ، لا تقف عند حدود رصد الواقع رسدا جزئيا ، النطلع بشكل ضمنى الى ما يجب أن يكون ، وفي داخل هذا الاطار اضح اسماعيل المادلى ، ومازالت اكرر أن الواقعية ليست شكلا ، المهم ما هي حقيقة الرؤية التي تحققت هذه الكتابة ، او الدلالة المتحركة داخل العمل .

والخسبون ليس هو الفكرة المماة ولا الفكرة الإجمالية ، ولكن هو الاثر الموضوعي الملم الذي يعطيه تعامل كل المليات شكلا ومضمونا داخل العمل ، وفي القصة ليس هناك تفرقة بين الشكل والمضمون ، الشكل هو العلة الفاعلة للمضمون الذي يحول الموضوع مضمونا ، والمضمون هو العلة الفاعلة لو استخدمنا تعبیر أرسطو . في هذا الاطار التحدث عن الاتوات الفنية والتكنيك الفنى عند اسماعيل ، في التقدير وبشكل عام هو في مضمون في الفكر الواقعي والمدرسة الواقعية . وهنا انتقل الى الاخ كشيك ، طبعا نحن

نحن ماثلنا في مرحلة البحث ، البطل في القصة الأخيرة هرب الملك بسيف خشبي ، نحن ماثلنا نبحث ، ولكن هناك انطلاق في البحث عن هوية ، ولا اعتقد أننا نستطيع أن نقول هذا الرأي كاتب في الحقيقة ، فليس هناك غير قلة في العالم نستطيع أن نقول لهم ذلك ، ويحتفظ ، ولعلني اثرت إشارة سريعة لاسماعيل في آخر كلمتي ، مازت انطلق منه الى مزود من السيطرة على أدوانه الفنية والى أن يعمق رؤيته ، ليس أن يشطح ، الا اذا كان الشطح اليميد ينتج لي أن احيط بشكل اعسق يوقى المباشرة . اما فيما يتعلق بالاشخصيات في داخل القصة وعلاقتها بالولوجية الأدبية ، في الحقيقة من الصعب أن نطلب الكاتب أن ينشئ ايولوجيته تملأ بعيدا . هن عتل... ولا اظن أن هناك عمل بدون ايولوجية او دلالة ايولوجية ، ولكن هل نستطيع أن نقول ان قصة الشهيد الحادي عشر بها سيطرة ايولوجية من الكاتب ، هل الكاتب بهذا يريف الواقع ؟ اسبح لي ان أقول يا اخ يدوي انك انت الذي كتبت ايولوجيا جدا ، فلذا نقول انه ريف الواقع لانه جعل هذا البطل يحمل سيفا لغيره . هذا الواقع في الوقت الذي لا يسمح له فيه الواقع المحطى والعالمى بذلك ... هذا غرض ايولوجية على القصة ، لانك بهذا تمنع اسماعيل العادلى من تهدى الواقع الصالى والمحطى فمنعه من أن يحطم ، بتخطى الواقع ... وهذا ممكن جالكنية.. وفي الحقيقة أنا لاحظ انه باسم الفنية ، باسم العملية هناك محاولة لإبداع الايولوجية عن اللاب والقف ، لاسلما ؟ لاسلما مثلا عندما يقوم بذكر قصيدة تصيد لاصلاح عبد الصبور نضرا يربطها باللاب اليوناني أو بجسد المسيح لم يظلموا الفريسيين لا احد يتكلم ، ويعتبرون ذلك كلاما غنيا ،

أكثر نهى للحياة البشرية ، وبالتالى القضية ليست قضية مضمون ، لا تشك أن كل رؤية جديدة للحياة كل تعدد في مآزينا الفلسفية والفكرية والاجتماعية يحتاج الى اشكال جديدة في التعبير ، ولكن أيضا قضية ليست الاشكال الخارجية هي قضية تشكل هذه الخبرات الحديثة تشكيلا يفجر فعلا الاحساس بهذا المضمون الجديد ، وهذه الرؤية الجديدة وهذا أيضا وظيفة هذا التشكيل ، وظيفته ، تعبيره ، قدرته ، على أن يؤثر وأن ننقل الى هذه الاسئلة الموضوعية والذاتية في نفس الوقت ، مرجعا بكل تحديث ، ولكن اسمعوا لي : دائما تستخدم كلمة الحدادة للأغرب ، وأنا أزم أن كثر مما نسمى بالشعر الحديث تشيع اشعر فيها بجهود ميتافيزيقي في ذهن وفي مشاعري ، لا احس بعبوية الحياة ، بطراحتها ، وصراعيتها ، وتدفقها الذي قد أحسه في قصيدة عادية . لا يمكن أن تجد ان عليك باسم الشعر أن تفتح معجما وأن تعمل فكر اعمالا فلسفيا عميقا لتكتشف الدلالات ، وأنا رغم تخصصي في الفلسفة أجد نفسي أبحث عن أدوات لكي أكتشف ، ويتحول العمل الفني الى شبه مربع من الكلمات المتقاطعة . انتقل هنا الى سؤال الأستاذ يدوي عن أنني ميزت بين المجموعة الأولى والثانية من زاوية حكم قيمة ، في الحقيقة أنا لم أنفل فذك ، أنا ميزت بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية ، أنا لم أقل ان الثانية أفضل ، أنا ميزت ان المجموعة الأولى تعبر عن الضياع وكذا وكذا والمجموعة الثانية تعبر عن التخطى والدخول ، هل هنا حكم قيمة ؟ أنا أزم انه حكم تعريفي فني . ونعيا يتعلق بالقوية الفنية ، في نظري أن لا المجموعة الأولى ولا المجموعة الثانية قد استطاعت أن تحصل على هوية ،

ولكن عندما نتحرّ قضيّة الصراع الطبقي ،
أو قضيّة اجتماعية يصرّخون .. أنهم
يفرجون عن الفن والأدب ويحدثون عن
صراع الطبقات ، هذه حقيقة في الواقع
إلا نفلها ! لكن القضية هي كيف نعالجها

صكوك الوطنية

والحوار الفكري

احترف الكتاب الرسميون مناصرو كافة الحكومات اتهام كل معارض
لوجهة النظر الرسمية بالخيانة الوطنية . والعمالة لقوى اجنبية . وكان ذلك
لمعجزهم عن ادارة حوار فكري حول ما يطرحون أو تطرح حكوماتهم .
وكم عانينا من جهل هؤلاء الذين احتكروا الوطنية لأنفسهم .
وكم كانت دهمتنا حين تصور الكاتب والباحث في التراث الشعبي
شوقي عبد الحكيم أننا نطمئن مثلهم في وطنيته . حين أشار الباحث صلاح
الراوي في العدد (١١) من المجلة في حوامش دراسته عن السيرة الهلالية الى
كتابة (اساطير وفولكلور العالم العربي - طبعة روز اليوسف - عام ١٩٧٤ .
الذي قال في مقدمته :

عن الدراسات العلمية للفلكلور الشعبي أن في مقدور هذه الدراسات ،
الإدلاء بدلوها الإيجابي في إيجاد الحلول العادلة لمشكلة الشرق الأوسط خاصة
وكل الأطراف مقبلة اليوم على مرحلة انتهاء حالة الحرب وإطلاق طاقات الجهود
السياسية المتضمنة بالضرورة للجهود الفكرية من تاريخية واسطورية
وعقائدية .

وكم سيكون منجما أن تكتشف الاجيال القادمة سواء هنا أو في اسرائيل
مدى سيطرة الخرافات على العلم ، ومدى تعنت الاساطير وجبروتها في الدفع
والتحكم في حركة التاريخ) .

ونحن نختلف مع الكاتب في تلخيصه لقضية الصراع العربي الصهيوني
على انها فقط « مشكلة للشرق الاوسط آقبلت كل اطرافها على انتهاء حالة
الحرب » .

كما نظن أن (حالة الحرب) لم تستقر لمجرد توقيع اتفاق بين اسرائيل
والسادات .

ونظن أيضا .. أن كلمات الكاتب بنصها واضحة ورغم ذلك فلا نزع
لأنفسنا احتكار (للوطنية) ولا نرفض أي حوار جاد ومسئول لأفكارنا .
ولا نحسب ولا نقصد بكل ما قلناه طعنا في وطنية للزميل
شوقي عبد الحكيم .

دليل المصطلحات الأدبية

الرواية :

ترجمة واعداد : احمد الخيمسي

اصل المصطلح من الكلمة الفرنسية (ROMAN) ، في البداية جرى استخدامه للدلالة على باكورة الإبداع الروائي الذي ظهر باللغات الرومانية « الإسبانية والبرتغالية والإيطالية والفرنسية وغيرها » ، للرواية نوع من أنواع الجنس السردى الروائي ، وهى شكل كبير ، بالقياس للشكل الفني الصغيرة كالقصة القصيرة ، والرواية بشكل عام شكل حديث النشأة ، يمكن تحديد خصائصه العامة كالآتى :

التعبير عن الانسان في مجرى حياة ممتدة زمنيا ، بكل التعقيدات التي تتشكل وتظهر في ذلك الجرى ، كثرة وتشابك الفروع الممتدة من المحور الفني (انظر المحور الفني) التي تحيط بمصائر عدد كبير من الشخصيات الفنية . من خصائص الرواية أيضا تعدد الأصوات والمستويات والطابع المركب لبنائها الفني . ولذلك كله تشغل الرواية حجما كبيرا نسبيا بالقياس للتنوع الأخرى . وبإدانة أن ما تحدثنا عنه هو أعم للخصائص التي تحدد للطابع العام للشكل الروائي .

وتعود نشأة الرواية عند كثيرين من الباحثين الى العصور الأولى لازدهار الأدب في اليونان وروما القديمة ، أو الى العصور الوسطى . وهكذا يعدد لنا أولئك الباحثون في ذلك المضمار : « الحمار الذهبي » ، الذى كتبه « أبولوى » (١)

(١) « الحمار الذهبي » أو « المقاولات » عمل يقع في أحد عشر جزءا ، كتبه : ROMAN ، الذى ولد في شمال أفريقيا في القرن الثالث الميلادى ودرس في اليونان وعاش في روما ، وكان يكتب باللغتين اليونانية واللاتينية . « الحمار الذهبي » هو أشهر أعماله التي وصلت إلينا سليمة . وفيها يمرض الكاتب مختلف المفامرات التي يخوضها بطل جريء ، تنفس الآلهة عنه ، فيفتقر ، وينتفى العمل بنجاة البطل من كل المازق على نحو سعيد .

APULEIUS وكذلك « الهجائية » (ساتريكون) تاليف « بيترونيس » (٢) أيضا روايات الفرسان مثل : « تريستان وإيزولدا » ، و « لونينجرين » تاليف « فون اشينغهاخ » ، « موت آرتور » تاليف « ميلورى » ، وغير ذلك .

ولا شك أن تلك الأعمال التي سبق الإشارة إليها والتي تعتمد على القصة والسرد تتمتع ببعض الملامح التي تقربها من الرواية ، بالمعنى الحديث لكلمة رواية . ولكن تلك الأعمال ليست إلا ظواهر تماثل الرواية وتشبهها من بعض النواحي ولكنها لا تنقسم إليها .

والسبب في ذلك ، أن النثر الروائي في الحضارات القديمة أو العصور الوسطى لم تتوفر له تلك المجموعة الكاملة من الخصائص الرئيسية التي تقوم بالدور المحدد لمضمون وشكل الرواية . والصحيح أن الأعمال الفنية التي أشرنا إليها (للحمار الذهبي وغيرها) ليست أكثر من أنواع خاصة جمعت بين الشعر والسرد ، أنواع انبثقت وتطورت من شعر الرعاة القديم مثل : « دلفنيس وخوليا » ، واتخذت هذه الأنواع القصصية اتجاهين رئيسيين : « الكوميديا » SATURA (لاتينية) و « القصة للشعرية القصيرة » eigyllion (يونانية) . أما بصدد روايات الفرسان التي نشأت في العصور الوسطى فيجب للنظر إليها باعتبارها نوعا خاصا من الملاحم ولكن مكتوبة نثرا . ان الرواية ، بمعنى كلمة الرواية ، أخذت تتشكل فقط في نهاية عصر النهضة . وولادة الرواية وثيقة الصلة بتلك الظروف والمقتضات الفنية التي تجسست في بداية الأمر فيما عرف بـ « النوفيل » (انظر النوفيل) في عصر النهضة . ولا « نوفيل » ، أيضا نوع خاص من أبرز نماذج التاريخية المعروفة « حكايات الديكاميون » تاليف « بوكاتشيو » .

والرواية هي ملحمة للحياة الإنسانية الشخصية . وإذا كانت الملاحم التاريخية السابقة تجعل في الصدارة منها الشخصيات للفنية التي تمثل الشعب ، أو المجتمع ، أو الدولة مثل الزعماء ، وقادة الجيوش ، ورجال الدين ، أو الأبطال الذين يجسدون بقوة وحكمهم قطاعا كاملا من البشر ، فإن الرواية تجعل في الصدارة منها الشخصيات الفنية التي تمثل البشر المؤلفين والبسطاء ، وذلك بالقضاء الضوء على المصير للشخصى والظواهر الذاتية لأولئك الأبطال في مجرى حياتهم .

(٢) « الهجائية » (ساتريكون) كتبها الكاتب الروماني petronius

الذى عاش في قصر القيصر نرون ، ونتيجة للفساد التي هيكت ضده ملك منعه . وفي عمله « الهجائية » قام الكاتب بفصح المبادئ الأخلاقية للمجتمع الروماني المتحل ، ورسم صورة حية ملهزة من حياة الطبقة الوسطى والفقرى أبطال « الهجائية » مغلوبون أمثالون من قاع المجتمع ، ينسلون إلى بيت أحد الأغنياء فينتحلون صفة النبلاء ويصعدون إلى المجتمع الراقي ليكشفوا مبالله . ملك المؤلف عام ٦٦ من القرن الأول ميلادى .

وقد قامت الملحمة القديمة على الأحداث التاريخية الكبرى (حتى لو كانت أسطورية) ، الأحداث التي يشارك فيها أو يصنعها ويخلفها أبطال رقيسنيون يمدون عن المجموع . هذا على حين أن الرواية (اذا استثنينا الرواية التاريخية والرواية الجميلة) تقوم على وقائع وحوادث الحياة الشخصية ، التي يؤلفها للكاتب في اغلب الأحيان ، بمعنى أنها ليست أحداثا تاريخية كبرى .

أيضا فان أحداث الملاحم الشعبية والتاريخية تقع عادة في الماضي البعيد ، على حين تقع أحداث الرواية عادة في زمننا الماصر ، أو في الماضي القريب ، هذا اذا استثنينا الرواية التاريخية باعتبارها شكلا خاصا . أيضا فان الملحمة كانت تتسم بالطابع اللطولي أساسا الذي تجسد في شعر رفيع المستوى . بينما تعتمد الرواية على النثر ، باعتبارها شكلا سريعا روائيا ، يرسم للحياة اليومية الحاضرة في تجلياتها متعددة للجوانب . ويمكننا بدرجة أو بأخرى من الشروط أن نحدد الرواية - من الناحية البحثية - باعتبارها نوعا « متوسطا » و « محايدا » ، وفي ذلك بالتحديد تتضح الحداثة التاريخية للنوع الروائي . فقد سادت قبل ذلك أنواع سامية (اللطولية) أو أنواع « منحلة » (الكوميديا) ، أما الأنواع «الوسطى» بين هذا وذلك فلم تجد طريقها للتطور والانتشار .

لقد نشأت الرواية كتعبير مكتمل عن مدى التطور الذي بلغه فن النثر السردى . وعلى الرغم من تمايز الرواية عن الأشكال السابقة عليها ، إلا أنها للورث الفعلي للادب الروائي في المصور للوسطى والقيمة . وعلى أساس فني جديد تماما ، تتقدم الرواية لتحمل إلينا كما يقول ميجل :

« كل غنى وتعدد الأهواء ، والحالات الانسانية ، وللشخصيات ، والعلاقات بين البشر ، كاشفة لنا من خلف كل ذلك صورة للعالم للمريضة » . وما يقوله ميجل لا يتعارض أو يتناقض مع الحقيقة القائلة بأن للبطل للذى يشغل مركز الصدارة في الرواية هو البطل بحياته للشخصية ومصيره الذاتى ومساناته .

في عصر نشأة ولزدهار الرواية : « ... يبرز إنسان بعينه وقد تحرر من علاقاته الطبيعية التى جعلته - في عصور تاريخية سابقة - جزءا لا ينفصل من كتلة بشرية محدودة ومحددة » (كارل ماركس - نقد الاقتصاد السياسى) وهذا يعنى ، من ناحية ، أن الإنسان لم يعد يبرز ليمثل مجموعة محددة من البشر كما فيما مضى ، إذ تشكلت لديه حياته ومصيره للشخصى الذاتى ، وتشكل لديه وعيه بذاته . ومن ناحية أخرى ، تعنى كلمات ماركس ، أن

الإنسان أصبح مرتبطاً - لا بكتلة محددة من البشر - بل بحياة المجتمع بأكمله، بل وحياة البشرية جمعاء . ويقودنا هذا بدوره الى إمكانية بل وضرورة الوعي والادراك الفنى للحياة الاجتماعية عبر المصير الشخصى للإنسان المحدد بعينه . ولأنك أن هذا للوعي الفنى يتم على نحو أكثر تعمقاً ، من الادراك والوعي الفنى بمصير الشعب الذى يتمثل فى شخصية البطل الشعبى مثلما كان عليه الامر فى الملاحم القديمة . ومن المؤكد أن روايات « بريغو » ، و « فيلنچ » و « ستيغال » و « لير منتوف » ، وتوبجينييف وغيرها قد بلورت فى المصائر للشخصية لأبطالها بأعرض وأعرق شكل مضمون للحياة الاجتماعية للمصر الذى ظهرت فيه تلك الروايات . وهو الامر الذى سنجدّه حتى فى تلك الروايات التى لاتجد فيها صورة واحدة لحياة المجتمع ، اذ يتركز فيها التعبير كله على الحياة الخاصة للإنسان الفرد . ذلك أن حياة الإنسان - بعد عصر النهضة - أصبحت وثيقة الصلة بحياة المجتمع فى عمومه . أن معاناة وسلوك « توم جونز » (الذاتية تماماً) فى رواية « فيلنچ » ، ومعاناة « فوتر » فى رواية « جوتة » وحيرة وقلق « بيتشورين » فى رواية لير منتوف وكذلك « مدام يوفارى » ، أن مشاعر أولئك الأبطال تخترمها وتختلها وتتضح فيها الحياة الاجتماعية بوضوح . ولهذا فإن الرواية تمكنت من أن تصبح « ملحمة » المعشر الحديث ، بل انها قد تمكنت فى بعض حالاتها الجبارة من إعادة بعث النوع المالحى (انظر ملحمة) مثلما هو الحال فى رواية تولستوى المحمية « للحرب والسلام » .

لقد كانت روايات « المحتالين والسطار » التى تطورت بدءاً من القرن ١٦ وحتى القرن ١٨ ، من الناحية التاريخية هى الأشكال الأولى للرواية التى سبقت ملاحم عصر النهضة وال « نوفيلا » ، ومن تلك الروايات : فرانسيسون تاليف : « سورليى » وغيرها .

وقد قام تطور النثر الذى يعتمد التحليل النفسى (فى أواخر القرن السابع عشر) بدور هام فى تأسيس الشكل الروائى : كتب « لاروش فوكو » ، و « لابريرير » ، والرواية القصيرة « الأميرة كليفسكيا » ، تأليف « لانبايت » ، أيضاً تأليف « السير الذاتية » فى القرن ١٦ - ١٧ بدور هام فى تشكيل الرواية ، ففى تلك « السير الذاتية » جرى للمرة الأولى للتعبير الموضوعى عن الحياة الخاصة ، والمعاناة الذاتية للبشر . وكانت تلك السير الذاتية (وبالتحديد « مذكرات عن طريق بحار » ، هى الحافز لكتابة إحدى الروايات الأولى العظيمة : « مذكرات روبنسون كروزو » تأليف : « ديفو » عام ١٧١٩ .

وقد استكملت الرواية عناصر وجودها ونضجها فى القرن الثامن عشر . وكانت رواية : « مانون ليسكو » تأليف : « انطوان بريغو » عام ١٧٣١ لدى أولى المعاولات المبكرة والاصيلة والتى شكلت نموذجاً لذلك النوع الجديد من جنس الادب المردى . وفى تلك الرواية ، امتزجت فى وحدة عضوية مبدعة

تتزايد روايات المحتالين والشطار ، ونثر التحليل النفسى ، وادب « للسيرة الذاتية » .

خلال القرن ١٨ ، سادت الرواية فى الادب وتبوات الصدارة ، بعد ان كانت فى القرن ١٧ مجالا جانبيا وثانويا لفن الكلمة . فى القرن ١٨ تطورت الرواية فى اتجاهين متميزين : الأول « رواية الحياة الاجتماعية » وكان ممثلوه : « فيلدنج » ، « صموليت » ، و « لوفى دى كوفرى » ، وغيرهم . أما الاتجاه الثانى ، وكان الأكثر انتشارا وازدهارا فهو « للرواية النفسانية » ، وأشهر ممثلوها : « ريتشاردسون » ، و « جوتة » ، و « روسو » ، و « ستيرن » وغيرهم .

وعند أواخر القرن ١٨ ، وبدايات القرن ١٩ - عصر الرومانسية - عانت الرواية من أزمة من نوع خاص : ذلك أن الطابع الذاتى العاطفى للادب الرومانسى جوهرا للرواية باعتبارها نوعا سرديا . وقد لجأ الكثير من كتاب ذلك العصر (شاتوبريان ، سينكور ، شليجل ، نوفاليس ، وغيرهم) الى كتابة الروايات التى هى اقرب الى القصائد الغنائية المنثورة . الا انه فى ذلك العصر أخذت تولد صيغة جديدة للرواية ، هى الرواية التاريخية ، ولتلى نشأت كتركيبية من نوع خاص تدخلت فيها الافكار الخاصة وقصائد الماضى الجمية ، مثال ذلك روايات « والتر سكوت » ، و « فيكتور هوجو » ، وغيرهما . وبشكل عام ، فقد كانت مرحلة الرومانسية اعدادا لمرحلة جديدة من تفتح وازدهار الرواية .

فى الثلث الثانى من القرن ١٩ حلت مرحلة الكلاسيكية : روايات ستندال ، لير منتوف ، ديكنز ، تيكرى ، تورجينيف ، فلوير ، موباسان ، وغيرهم . وقام الادب الروسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدور خاص فى ارساء الرواية الكلاسيكية . وخاصة روايات « ليو تولستوى » ، « دسستوفسكى »

فى أعمال هذين الكاتبين العملاقين ، تصل الرواية الى مستوى نوعى جديد ، يوضع احدى الخواص المحددة للرواية ، أى قدرتها على تجسيد ما هو عام وانسانى شامل عبر المصير للشخصى ، والمماناة الذاتية للبطل . ويشير تولستوى الى انه فى روايات دسستوفسكى : « ليس الروس فقط ، بل الاجانب ايضا بوسمهم أن يتعرفوا الى خواتهم فى رواياته ، وأن يشاهدوا ارواحهم » . ويوضح تولستوى سبب ذلك قائلا : « كلما اغترف الكاتب من للروح الانسانية بشكل أعمق ، أصبح قريبا لكافة الناس ، مألوا لهم ، وعزيرا عليهم » . وقد اعترف أساتذة الرواية للكبار الذين اتوا فيما بعد بفضل هذين الكاتبين فى تطوير الرواية ، وارساء تقاليدما ، هذه التقاليد التى انطلقت منها جوركى نحو الواقعية الاشتراكية ، التى اغنت الادب العالمى بنماذج لا تتكرر مثل « الدون الهادى » ، تاليف شولوخوف ، وغيرهما من الاعمال الهامة .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



كتاب الإلهام

٦

هل نهدم



السد العالي؟



فيليب جلاب

الشمس

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

الشرق

* دراسة : الشاعر والدولة

* استقلال المرأة في الإسلام

* حوار مع د. جابر عصفور

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الرابع عشر

السنة الثمانية

أغسطس ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مكنيتير التحرير

ناصر عبد النعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - شارع كبريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٩٨٥"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

بمسرها حزب الشيعة الوطنى النقضى الواحد

في هذا المجلد :

صفحة

- * افتتاحية : لوامى اخرى ليست جديدة { فريدة النقاش
- * ما هو الفن ليف تولستوى
- * ترجمة : احمد الفيسى ٨
- * قصة قصيرة : حكاية من العم احمد والى ١٩
- * شعر : حديث خاص مع مايكونسكى فى ليلة الميلاد
- * جمال الدريالى ٢١
- * موريس ميرلويونتى
- * فيلسوفا وجوديا .. ومجلا سياسيا مجدى عبد الحافظ ٢٥
- * قصة قصيرة : عائق المسافات سمير عبد ربه ٤٤
- * قصة قصيرة : عن البهجة والنضارة وغوامض قاسم مسعد عطية ٤٧
- * تلك اللفظة

صفحة

- * وماذا بعد « السر في الحديقة ليلا » أحمد يوسف ٤٩
- * شعر : مزامير العصر الخلفى عبد الستار سليم ٦٥
- * قصة قصيدة : الحبر أ. تشونارا ٦٨
- * ترجمة : د. عبد الحميد شبيحة محمد بدوى ٧٣
- * مسرحية : قناع « سرازاد » عبد السميع عبد الله ١١٠
- * في السينما العالمية تطور ستافلى كيويرك الفنى « الجزء الثانى » عطاء القفاش ١٢٩
- * رسالة لندن : وجوه صهيونية فى مهرجان الفيلم أمير المعري ١٥٠
- * رسالة باريس : هنرى ميشو .. شاعر الفوضى اليهودى أحمد اسماعيل ١٥٩
- * حوارات : حوار مع الدكتور جابر عصفور الجبيلة ١٥٩
- * أجرته : عائلة الروينى أجرتة : عيلة الروينى ١٦٢
- * استقلال المرأة فى الإسلام تأليف : الغزالي حرب ١٧٠
- * دليل المصطلحات الأدبية عرض : السيد زرد أحمد الخبيسي ١٧٢

أوهام أخرى ..

ليست جديدة

فريسة النقاش

من قلب النظام ... باسترضائه ثم بلوغ رضاه عنا في آخر المطاف بوسع المثقفين أن يلعبوا دورا مرموقا في تغيير الأوضاع المتدهورة، أن يملأوا «الميزان»، ويقوموا «المعوج» وينشئوا في آخر المطاف جزييره أخلاقية أكبر .. أجل تزداد اتساعا كلما ازدادت قدرتهم على التأثير فيها أسماء الأستاذ سعد زهران في كتابه الجديد «في أصول السياسة المصرية»، «بالراعى» ثم «الوصول إلى بطاقته وسفنته وحتى تخيلاته وأعلامه حول صنع قرار ما ... فإذا ما نجحنا في اختراق هذا العالم المحاط بالأسرار، اللغز ابداً ثم أخفنا في العمل هناك بنشاط من أجل تغيير ولو بسيط ... أو حتى للتأثير فيه بأن يكون لنا قول، يناهض في الراعى حس العدل وحسن الخلق ووازع الضمير وخشية الله ثم نستطفه بحبه للرعية، ونوقظ في أعماق اعصابه نزوعه لأن يكون محبوبا من الناس . طيبا وخيرا نكون قد بلغنا المراد من اقرب الأبواب وأقصر الطرق . فهذا هو الطريق المضمون والمجرب من قبل لأحداث أى تغيير في واقع الحال الذى ينحدر بسرعة، أما استقلال الحركة الشعبية ودور الطليعة المثقفة الواعية في الوصول إلى هذا الاستقلال والدفاع عنه وصيافته بصرف النظر عن حسن نية الراعى وخلقه فهو أمر - فضلا عن أنه أخفق دائما في تاريخنا الحديث كله - بات أصعب وأصعب في ظل تعقيدات العالم الحديث وقوة ومنعة جهاز الدولة بمؤسساته المتشعبة، وبارتباط الناس الوثيق به وتطلعها إليه، وحيث أن الناس هم بشكل خاص مصدر هذه الفكرة وهم الذين طالبا وضعوها في التنفيذ عمليا منذ أن كان فرعون مصر هو مصر ذاتها ... فإن الطريق الآخر ... طريق الاستقلال يبقى وهما مستوردا مع أفكار أخرى من خزانة الديمقراطية البورجوازية الغربية الغربية هو وهم - على حد قولهم - أن نففى في واقعنا المتخلف بسماته وخصوصيته ألا لقبض الريح مع مزيد

من الخيبات . والرامي في مجمل الكتابات التي تقترب من هذه الفكرة بطريقة أو أخرى هي غالبا محيد ، يتف في النقطة المركزية التي تلتقي عندها وفي حضرتها من المتناقضات ، كما أنه يلتبس كلية مع الدولة التي هي بدورها محايدة بل خالدة وميتافيزيقية وهما يكونان معا بانتمائهما سلطة الحكم التي هي تجسيد للأمة ورمز لمجدها وعزتها وتماسكها ، وعلى جميع المثقفين أن يدافعوا عن هذا التماسك نودا عن المجد .

بل إن بعض الكتاب والمفكرين انصهار هذه الفكرة ودعاتها اخذوا يتحسرون بهرارة على تقلص نفوذ وصلاحيات رئيس الدولة عمليا باعتبار ذلك تثير تفكك المركزية وتسبب المرعى وضياغ المجد .

وهي دعوة مغرية لم تعدم البراهين القوية التي يغذيها الواقع بها كما تغذيها الخبرة التاريخية منذ دولة محمد على مروراً بخروج أحمد عرابي من قلب مؤسسة الحكم الخديوي زعيما لثورة ونظام جديد ثم ثورة ٢٣ يوليو بقيادة جمال عبد الناصر التي بلغت هذه الفكرة أوجها في ظلها ، خاصة بعد الشعبية الكاسحة التي حققها الرئيس عبد الناصر بعد معارك متواصلة ضد الاستعمار والصهيونية ثم الرجعية المحلية والعربية فولدت تلك الشخصية «الكاريسمية» كما اصطلح على تسميتها في القاموس السياسي والتي تكونت لعدد كبير من قادة الشعوب وزعمائها في ظل معارك قومية واجتماعية متعددة .

وكان عبد الناصر في وطننا يلبي ذلك التوق الغامض الذي خلقتة المفسد والاحباطات لدى الشعب .. التوق الغامض لحاكم « مستبد عادل » يقضى بسيفه المسلول على المحتلين الاجانب ويمحوا الظلم من على وجه الأرض ويستبد بالظالمين ، ولحين حينئذ دولته كيفما شاء ... حتى ولو طاشت المظالم ... وطالت الضربات الاعداء والاصدقاء معا .

عن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته « مراثية للعمر الجميل » ابلغ تعبير واصدقه .. عن هذا التوق وذلك التفويض المطلق المفعم بوجد عتيق فبدا كما لو أن الناس والشعراء لا يصدقون ان حلمهم يعيش بينهم .

كان بيتي بقرطبة ،

والسماء بساط ،

وقلبي ابريق خمر ،

ويبين يدي التجرؤ
صاح بي مائح : لا تصدق !
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثارتى ،
ياحنا عن قرارة صوت قديم
لم أكن بالمصدق ، أو بالمكذب ،
كنت أغنى ، وكان الندامى
يملاون السماء رضى وأبساما !
والسماء صخارى ،
وظهر مدينتنا مهوة ،

والطريق
من القدس للقاسية جد طويل
قلت لى :

كيف نمضى بغير دليل
قلت !

هاك المدينة تحتك ،
فاتظر وجوه سلاطينها الفايدين ،
وعلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا
كنت أحلم حينئذ ،
كنت فى قلعة من قلاع المدينة ملقى سجيناً
كنت أكتب مظلمة ،
وأراقب موكبك الذهبى
متأخنى نشوة ، وأمزق مظلمتى
ثم أكتب فيك قصيدة
آه يا سيدي !

كم عطشنا الى زمن يأخذ القلب ،

فلنا لك اصنع كما تشتهى ،
واعد للمدينة لؤلؤة المعدل ،
ولؤلؤة المستحيل الفريدة .

وكما لم يلبه حجازى — الذى كتب مرثيته بعد الاخفاق
الشامل — للتناقض الزايع فى مقولته حين كان منفسا لشوشته فى
الحلم فى ذلك العمر الجبيل ، بان صلاح عبد الصبور بدوره لم يلبه
للتزوع الرومانسى البطولى فى تمليق قصير وملتباع وكانت بوادر
أزمة صحيحة قد أخذت تلوح بالنسبة للرئيس عبد الناصر بعد
سقوط دولة الوحدة فى سبتمبر ١٩٦١ وكان العنوان ملخصا مقتضبا
لهذه الفكرة .

« كل ما يهنا الآن هو انت »

ثم كان ان ذاق كلاهما مرارة الفجعة فى ١٩٦٧ وامتلا بحزن
مقيم وتوالت المرائى والأسئلة .. ثم كان الانتفاض السادى
الخطف والسهل على الدولة الناصرية اجابة شافية .

الفن :

كيف اعرف ان الذى بايعته المدينة

ليس الذى وعدتنا السماء ؟!

يقول حجازى ..

والآن يجرى طرح المقولة من جديد بداهة ويتعلق بها
معتقدون كعصاة اخيرة للرجاء يتقنون عندها وعورة طريق ملغم
بلىء بالحفر تحوطه اسلاك شائكة جهزتها جميعا — وبغاية
فائقة — تلك المؤسسة برجالها وراعيها حتى لا تنفزع حركة الشعب
استقلالها وحتى يبقى معتقون شرفاء وقد تعلقت ابصارهم بالراعى وحدود
المرعى المسوع بالنظر فيها ... ويتوهون فى قلب اصحاب
المآرب الشخصية الصغيرة والكبيرة الذين يدركون بمالهم من خبره
وحكمة ونكاء وظفوها جميعا لخدمة العالم القائم ان طريق
التغيير — ذلك التغيير الذى لا يعنيه فى شيء — لابد ان يمر عبر
استقلال الحركة الشعبية بقيادة طلائعها من العمال والمتقنين
حيث الكعبة الحقيقية للرجاء .

فرودة النقاش

ماهوالفن؟

ليف تولستوى

ترجمة وتقديم : أحمد الخيبرى

قال الكاتب الفرنسى الكبير أناتول فرانس عن ليف تولستوى :
« اننا نحنى رؤوسنا أمام تولستوى ، الذى يفوح منه عطر مملكة الجبال
الفسكى على الاسقفية جيماء » ، وقال عنه توبلن مان « ان قوة
فن تولستون فوق اية مقارنة » لقد ارتفع انتاج تولستوى الادبى
ليصبح قمة من قمم الادب الواقعى الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر ،
بفضل موهبته الملهمة ، وادراكه لدور الفنان الذى لخصه على النحو
التالى : « ان الفنان ، فنان فقط ، لانه يرى المواد لا كما يرغب فى ان
يراه ، بل كما هى فى الاصل » . لقد ولد تولستوى عام ١٨٢٨ ،
وواصل الكتابة لفترة تزيد عن نصف قرن ، وبعد وفاته عام ١٩١٠ كتب
عنه اثنى عشرة مقالة ، يقول فى واحدة منها : « لقد تولى تولستوى
ومضت روسيا ما قبل الثورة ، روسيا التى عبر هذا الفنان المعقربى
عن ضعفها وقوتها فى فلسفته ، وصورها فى مؤلفاته ، لكن فى تراثه اشياء
لم تذهب مع المسافى .. بل بقيت للمستقبل » .

ولا شك ان الكثير من تولستوى سيبقى للمستقبل ، لكن تعلم منه ،
ولكن اهم ما يجب النظر اليه ، والمتمم فيه هو : منهج تولستوى الواقعى ،
وفهمه للفن ، ودور الفن .. وهذه المقالة التى لم تترجم من قبل ،
تكشف بوضوح عن رؤية ذلك الفنان المعقربى لمهنية الفن ، وحين يفرغ
القرء من مطالعة تلك المقالة التى نقتبها هنا ، سيكتشف « ماهية
الفن » التى خلقت « الحرب والسلام » ، و « انا كارينينا » ، وغيرها
من روايات الروائى الكبير .. ان هذه المقالة تهدم بوضوح كل الاسس
التي تقوم عليها النظريات التى تعتبر ان قوة الفن تكمن فى جماله ، وان
دور الفن هو « الاتعاب » .

ان تولستوى يقدم تصور للفن ، باعتباره ضرورة رافقت التاريخ
البشرى كله ، وتقاطع رؤية الكاتب الميلاق مع افكار مازالت تشيع :
هل للفن هدف ؟ ام ان الفن يستهدف الغاية الخالصة ، بمعنى هل ان
هناك دورا محددا لابد للفن من القيام به ، ام لا ؟ . وعلى الرغم من الاطلاقة
التي تدب بصها القارىء فى شرح تولستوى لفكرة (قدرة الفن المتمثلة فى
عدوى الآخرين بالاشواق) ، الا ان القارىء سيجلس ايضا ما هو جوهرى
وهام ، اى تحديد تولستوى للفن باعتباره وسيلة

للتواصل الروحي بين البشر ، باعتباره شرطا من شروط الحياة الإنسانية ،
مظه في ذلك مثل اللغة ، وهو — مثل اللغة — يتخلل كل جوانب حياتنا ،
ويوسع تولستوى من فهم « الفن » ، فيخرجه من الأطار الضيق الذي
اعتدنا النظر إليه ، ذلك « أن الحياة الإنسانية بأكملها ، ممثلة ،
ومعترمة ، بمختلف أنواع الإبداع الفني من كل صنف ، بدءا من أغاني
المهد ، والتسكيت ، والتقليد الكيريكاتوري ، وزينة النساء ، واليهود ،
والإليس ، حتى الطقوس الكنسية ، ومواكب الجنائز . كل ذلك
نشاط فني » . وليست : « العمارة والتماثيل والشعر ، والرواية ،
الا أصغر قسط من ذلك الفن الواسع الذي نتعامل به مع بعضنا البعض
في الحياة » .

ان ادراك الفن على ذلك النحو ، لا يوسع منه فحسب ، ولكنه
يكشف عن كونه ضرورة ملازمة للحياة ، ذات هدف ، وليس هدفه هو
« الجمال » في حد ذاته ، بل التواصل ، والتعارف الروحي بين البشر .

ما هو الفن ؟ ..

ما هو « هذا الفن » الذي يعد هاما الى هذه الدرجة وضروريا
لل بشرية ؟ بحيث يمكن لأجله التضحية ليس فقط بجهد الإنسان وعمله
وحياته ، بل وبكل ما يملك ؟ .

ما هو الفن ؟ . كيف .. اتسأل ما هو الفن ؟ . الفن هو المعيار ،
النحت ، الرسم ، الموسيقى . الشعر بكل أنواعه . هكذا سوف يجيبك
الإنسان العادي « المتوسط » : الذي يحب الفن . بل وربما تكون هذه
اجابة الفنان نفسه ، الذي يفترض أن القضية التي يتحدث عنها ، مسألة
واضحة تماما ، وكل الناس يفهمونها « هكذا » ، على نحو واحد . في هذه
الحالة أسأله : لكننا نرى في المعمار ابنية بسيطة ، لا يمكن اعتبارها عملا
فنيا ، أضف الى ذلك ، ان هناك ابنية تدعى انها من فن المعمار ، على الرغم
من انها ابنية قبيحة ، وغير موفقة ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يقر بأنها فن .
فما الذي يتميز به موضوع الفن ؟

ان هذا السؤال ينطبق أيضا . بالضبط . على النحت ، والموسيقى ،
والشعر ، والحقبة أن الفن بكل أنواعه ، يقع بين حدين ، فالفائدة العملية
تحد الفن من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحده المحاولات الفاشلة فنيا . كيف
نستخلص الفن من بين هذين الحدين ؟ . وحتى هذا السؤال ، لن يربك
الإنسان متوسط الثقافة ، أو الفنان الذي لم يدرس بتعمق علم الجمال ،
وسيبدو له ، ان تلك قضية محلولة من زمان ، ومعروفة للجميع على أفضل
نحو . وسوف يجيبك هذا الإنسان متوسط الثقافة : « الفن ، هو النشاط
الذي يفصح عن الجمال » . في هذه الحالة أسأله : « حسنا .. لو ان ذلك

هو جوهر الفن ، فهل تعتبر البالية ، والاوربيت أيضا من الفنون ؟ « وسيرد عليك الانسان متوسط الثقافة بالرغم من الشك الذى يساوره : « نعم . البالية المتع ، والاوربيت الجميلة ، فن ايضا ، بقدر ما يبرزان الجمال » .

ولان ، لا داعى — أكثر من ذلك — لان تسأل هذا الانسان المتوسط عما يميز « البالية المتع » و « الاوربيت الجميلة » عن « البالية غير المتع » و « الاوربيت غير الجميلة » ، ذلك أن الإجابة هذه المرة ستكون صعبة عليه بالتأكيد . ولكن أسأل نفس الانسان : هل يعد من الفن نشاط مصمم الازياء ، والحلاق ، ومزين وجوه النساء في البالية والاوربيت ، وكذلك الخياط (التزى) ، ومؤلف العطور ، والطاهى ؟ . وفى أغلب الحالات ، سيقضى اخونا هذا ، أن نشاط الخياط والحلاق ومصمم الازياء والطاهى ، يدخل فى نطاق الفن . وهنا يخطئ الانسان المتوسط الثقافة ، بالتحديد لانه « انسان متوسط » وليس أخصائيا ، ولم يشغل نفسه بقضايا علم الجمال .

اذا ، فان ادراك الفن باعتباره « تجلى الجمال » ، أمر ليس بهذه البساطة التى نظنها ، وخاصة الآن ، بعد أن صار أساتذة علم الجمال الجيد ، يدرجون فى « مفهوم الجمال » حواسنا ، من لمس وتنويع وشم .

ولكن هذا الانسان ، اما انه لا يدرك ، او انه لا يريد أن يعرف . فهو مقتنع تمام الاقتناع بأن كافة قضايا الفن يمكن حسمها بوضوح وبساطة بالقول بأن : « الجمال هو مضمون الفن » .

ولكن .. ما هو هذا « الجمال » الذى يعد — حسب رايه — مضمون الفن ؟ . ما هو هذا الجمال وكيف نحدده ؟ .

ويحدث فى أغلب الحالات ، أنه كلما كان مفهوم كلمة ما مبهما وغير واضح ، زادت ثقة الناس واعتدادهم وهم يرددون تلك الكلمة ، متخذين — أثناء ذلك — هيئة الشخص العالم بأن المقصود بها هو أمر واضح وبسيط الى درجة أنه لا داعى للحديث حول ما تعنيه الكلمة بالفعل، فمن المفترض بداهة أن مفهوم كلمة « الجمال » معروف ومفهوم للجميع . هذا على الرغم من أن مفهوم هذه الكلمة ، مازال غير معروف ، بل ولا يزال تحديده حتى الآن ، من القضايا المفتوحة بلا حدود لمختلف الاجتهادات ، ومع كل مؤلف فى علم الجمال ، تحل هذه القضية بطريقة جديدة ، هذا على الرغم من أنه قد مرت مائة وخمسين عاما منذ أن تأسس علم الجمال (من سنة ١٧٥٠) بفضل « باوم جارتن » ، وعلى الرغم من صدور جبال من الكتب التى ألفها فى ذلك الموضوع العلماء والاساتذة المختصون والمفكرون الذين يتسمون بصق دراساتهم .

ويبلغتنا الروسية ، فإن كلمة «جمال» لا تعنى لدينا ، إلا ما يستهوى ويعجب نواظرنا فحسب . مع أننا — في السنوات الأخيرة ، شرعنا نقول : « تصرف وسلوك غير جميل » ، أيضا : « موسيقى جميلة » ، ولكن ذلك ليس من صميم اللغة الروسية . فالإنسان الروسي الذى ينتهى لعمامة الشعب ، ولا المهام له باللغات الأجنبية ، لن يفهمك إذا قلت له : « إن الشخص الذى وهب غيره سرواله الوحيد والآخر ، قد سلك على نحو «جميل» ، أو ما شابه ذلك ، كان تقول له : « إن الرجل الذى خدع صديقه قد سلك بشكل «غير جميل» ، أو إذا قلت له : « هذه الاغنية جميلة » . في لغتنا الروسية يمكن للسلوك أن يكون « طيبا » ، أو « صالحا » ، وأما « شريرا » ، أو « خبيثا » . كما أن الموسيقى يمكن أن تكون « عذبة منهجة » ، أو « حسنة » ، وأما أن تكون : « غير عذبة » ، أو « ليست حسنة » . ولكن لا وجود لمثل هذه التعبيرات : « موسيقى جميلة » ، و « موسيقى غير جميلة » .

الجمال في لغتنا صفة يمكن أن تنطبق على الإنسان ، الحصان ، المنزل ، المنظر ، الحركة ، أما فيما يتعلق بالسلوك ، والافكار ، والناس ، والموسيقى ، فأننا — إذا أعجبنا شيء من ذلك — نقول ، أنه شيء « صالح » ، فإن لم يعجبنا قلنا : « أنه خبيث » أو « طالح » . ولكننا نطلق كلمة « جميل » فقط على ما يسر أبصارنا . وهكذا ، فإن كلمة « صالح ، جيد » تتضمن مفهوم « الجمال » ، ولكن العكس غير وارد : مفهوم « الجميل » لا يحتوى على مفهوم « الصالح » . فإذا تكلمنا عن شيء « جيد » ، نقدره انطلاقا من شكله الخارجى ، فأننا بذلك نعنى أن ذلك الشيء « جميل » ، بينما لو أننا قلنا : « جميل » ، فإن ذلك لا يعنى على الإطلاق أن الشيء المحدد « جيد » ، أو صالح » .

إن ملاحظة المعنى الذى اتسمت به في لغتنا كلمة : « جمال » ، و « جميل » ، بل وملاحظة نفس الظاهرة في لغات الشعوب التى انشأت علم الجمال ، يكشف عن المعنى الخاص الذى ضمنته تلك الشعوب كلمة « الجمال » ، فقد تضمن « الجمال » عندها ، بالتحديد معنى : الصالح ، الجيد ، النافع (١) .

(١) في لغتنا العربية ، تفسر معظم قواميس اللغة كلمة « جمال » على أنه : الحسن ، والثناء ، الحسن ، ضد السوء . كما أنه إذا حسن الشيء حسنا ، فإنه قد « جل » أى صار جميلا . فكلمة « جمال » بمعنى الحسن ، تتضمن معنى الجودة ، والصالح ، والنعيم . وكلمة « الأدب » أوضح في ذلك المجال ، فهي تتضمن : المعاقبة على الإساءة ، والتقويم ، وكذا « الأدب القضى » ، وكلمة : « ثقافة » المشتقة من « ثقف » الثور أى : أقام المروج منه . نفى لغتنا أيضا تتضمن كلمات : الأدب ، الثقافة ، الجمال ، معنى : الشيء الصالح ، والنافع ، الكريم .

والآن ، ما هو جوهر ذلك المعنى ؟ . ما هو « الجبال » كما تفهمه الشعوب الأوروبية ؟ . ما هو مفهوم « الجبال » في واقع الأمر ؟ هذا المفهوم الذي يقبض عليه الناس بشدة لتحديد « الفن » ؟ .

اننا نطلق كلمة « الجبال » بالمعنى الذاتى على كل ما يهبنا متعة او لذة من صنوف المتع المعروفة . وبالمعنى الموضوعى ، فاننا نسمى « الجبال » شيئا ما ، أشبه ما يكون بالطلق ، والكمال ، شيئا يقع خارج خواتمنا . ولكن .. اذا كنا نتعرف (خارج خواتمنا) الى ذلك « المطلق والكمال » ، ونقر بوجوده ، لاننا نتلقى — بفضل تجلّى ذلك المطلق الكامل — نوعا محددا من المتعة ، فان التحديد الموضوعى للجمال في هذه الحالة ، لن يكون سوى تعبيرا عن الذات . **والحقيقة ان ادراك « الجبال » بالمعنى الأول او الثانى ، يقودنا الى الانطلاق من « المتعة المحددة التى يهبنا اياها » ، اى اننا نعتبر ان ما يعجبنا هو « الجبال » ، الذى لا يشترط ان يحرك فينا شوقا لشيء ما ..**

ولقد تعددت محاولات تحديد « انجمال المطلق في حد ذاته » ، بدءا من القول بأنه : « محاكاة الطبيعة » ، و « التوافق والتلاؤم » ، و « ترتيب الاجزاء على نحو متماثل » (السيمترية) ، و « التناسق والانسجام » ، و « وحدة التنوع » الى آخر كل ذلك . والحق ان كل تلك التفسيرات ، اما انها لا تحدد شيئا على الاطلاق ، او انها تلتقط وتحدد فقط بعض الملامح المميزة لبعض من حالات الابداع الفنى ، ومن ثم فهي لا تشمل كافة جوانب ما اعتبره الناس دوما ، وما يعتبرونه الآن « الفن » .

ليس هناك تحديد موضوعى للجمال ، والتحديدات القائمة الآن ، الميتافيزيقية ، او المستقاة من التجربة ، تنضى كلها الى تحديد ذاتى لماهية الجبال ، وخلاوة على ذلك فمن الغريب القول بأن انفن هو الشكل الذى يتجلّى فيه الجبال . « فالجمال هو ما يسرنا ويعجبنا دون ان يحركه فينا الشوق لشيء ما (...) ويقوم علم الجمال الراهن على الاثر : ما بهنا قد اعترفنا لابداع فنّى ما ، بأنه ممتاز (لانه يعجبنا) فان علينا ان ننشئ نظرية للفن ، يجرى وفقها اعتبار كل ابداع فنّى يعجب وسطا محددا من الناس . وهكذا تنشأ قاعدة فنية ، تمتص الابداع الفنى الذى يلاقي اعجاب الناس فنا : (فيدياس ، سوفوكل ، هوميروس ، رافائيل ، باخ ، بيتهوفن ، دانتي ، شكسبير ، جوته ، الخ) ، ومن ثم فلا بد لتلك القاعدة الفنية ، وللحكم الجمالى ان يتحدد على نحو معين بحيث يتسع لكل ذلك الابداع الفنى . ان الحكم على « اهلية » ومغزى الفن ، يتم انطلاقا من « مطابقة الفن او عدم مطابقته » للقواعد الفنية التى وضعناها ، القواعد

التي تصادفنا كثيرا في علم الجمال .. هذا على حين أنه من المفترض
لنشاط فكرى (علم الجمال) يطلق على نفسه صفة « العلم » أن يقوم
بتحديد خواص وقوانين الفن ، ومفهوم « الجمال » (اذا كان الجمال هو
مضمون الفن) ، وخاصية « التذوق » وأهميته (اذا كان التذوق هو مفتاح
الإجابة عن « ماهية الفن ») ، وبعد كل ذلك ، وعلى أساس من تلك
القوانين ، نقر بأن الفن هو الابداع الذى يندرج تحت تلك القوانين ،
وما لا يندرج تحتها فاننا ننحيه خارج دائرة الفن .

اما نظرية الفن ، القائمة على « الجمال » ، والتي تطرح نفسها في
ملاحج جمالية مبهمه ، فانها لا تزيد في الحقيقة عن كونها اعتراف بأن الفن
الجيد ، هو ما أعجب ، وما يعجب الناس ، أى وسطا محددا من الناس .

**والحق انه لتحديد أى من الأنشطة الإنسانية ، لتحديد أهمية هذا
النشاط ومغزاه ، لابد لنا أن نفهم دلالة ومعنى ذلك النشاط . ولهذا ، لابد
قبل كل شيء ، من تأمل وتفحص ذلك النشاط في حد ذاته ، في ارتباطه
بأسبابه ، ونتائجه ، وليس فقط من زاوية المتعة التى نتلقاها من ذلك
النشاط .**

فنحن ، اذا اعتمدنا فكرة أن هدف أى نشاط إنسانى ، ينحصر فقط
في « إمتاعنا » ، وبناء على هذه المتعة حددنا « ذلك النشاط » ، فلا شك
أن تحديدنا ذلك سيكون تحديدا باطلا . وهذا هو بالضبط ما تم بصدد
تحديد « الفن » .

ولكن .. اذا تناولنا موضوع الطعام والاكل ، فهل يعقل أحد أن
يخطر بعقل ما فكرة أن أهمية الطعام تكمن في المتعة التى نحسها ونحن
نلتهمه ؟ ! . ويعلم كل انسان ، أن ارضاء ذوقنا ، لا يمكن أن يكون أساسا
لتحديد أهمية الطعام ، ولهذا ، لا يمكننا أن نفترض ، بل وليس لدينا أى
حق لكى نفترض أن غداضا الذى اعتدنا عليه (مصحوبا بالفلفل ، والجبن
السويسرى ، والنبىذ) ، هو أفضل طعام إنسانى ، لانه يعجبنا نحن ! .

أيضا ، بالنسبة للجمال ، أو ما يحوز على اعجابنا ، فان هذا
المفهوم لا يمكن أن يصلح أساسا لتحديد ماهية الفن ، كما أن مجموعة من
المواضيع التى تسرنا ، لا يمكن أن تشكل نموذجا لما يجب أن يكون عامه
الفن .

ان التصور الغائل بأن هدف ومغزى الفن يكمن في المتعة التى
يوغرها لنا ، يشبه فكرة الناس (المتوحشين مثلا) الذين يقفون عند أدنى

درجات السلم الحضارى ، حين يتصورون أن هدف ومغزى الطعام يمكن بالذات فى المتعة التى نحسها ونحن نتناوله ...

ولكى نصل الى تحديد دقيق للفن ، يجب علينا أولا أن نكف عن النظر الى الفن باعتباره وسيلة للمتعة ، وأن ننظر اليه باعتباره شرطا من شروط الحياة الإنسانية . أن هذه الرؤية للفن ، ستجعلنا ندرك أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس .

أن كل ابداع فنى يضع المتلقى فى علاقة اتصال محددة ، سواء بالعمل الفنى ، أو بأولئك الذين (فى نفس الوقت مع ذاك المتلقى ، أو قبله ، أو بعده) ينتقلون نفس الانطباع الفنى .

وبالضبط ، كما أن الكلمة تحمل الفكرة وتنقل الخبرة للناس، باعتبارها (الكلمة) وسيلة لتوحيد البشر ، فإن الفن يقوم بنفس الدور . وخاصة الفن كوسيلة للاتصال بين البشر ، تكمن فى أن الناس ينتقلون لبعضهم البعض — عبر الفن — عالمهم الروحى ، ومشاعرهم . على حين أنه — فى اتصال الناس عبر الكلمة — يقوم انسان واحد بنقل افكاره لانسان آخر .

أن النشاط الفنى يعتمد أساسا على أن الانسان الذى يتلقى بالسمع أو البصر تعبيرا عن شعور انسان آخر ، يتأثر على معاناة نفس الشعور ، الذى عبر عنه الآخر . وسأضرب مثلا بسيطا : إذا ابتسم شخص ، يحس الانسان الآخر بالبهجة ، وإذا بكى شخص ، فإن الانسان الذى يسمعه يكاءه يصبح حزينا ، إذا انفعال انسان وسلك على نحو عصبى ، فإن هذه الحالة تنتقل الى من ينظر اليه . وإذا أشاع انبساط بحركاته ، ونبرة صوته النشاط والحزم ، أو على العكس من ذلك ، إذا أشاع من حوله الخمول والكآبة ، فإن هذه الحالة تنتقل وتسرى فيمن حوله . وإذا شرع انسان فى الصراخ والتأوه معبرا عن آلامه ، فإن الشعور بتلك الآلام ينتقل الى الآخرين . وإذا أخذ انسان يفصح عن شعوره بالانبهار ، أو الاجلال ، أو الرعب ، أو أخذ يكتمف عن احترامه لمواضيع محددة ، أو تقديره لاشخاص بعينهم ، أو ظواهر معينة ، فإن عدوى تلك المشاعر تنتقل الى الآخرين ، فيعانون نفس مشاعر الانبهار ، والاجلال ، والرعب ، والاحترام لنفس المواضيع ، والاشخاص ، والظواهر .

إن النشاط الفنى ، يقوم على قدرة البشر على استقبال وتلقى عدوى مشاعر الآخرين .

ومع ذلك ، اذا استطاع انسان ان يعدى انسانا آخر ، او انسا
آخرين على نحو مباشر ، سواء بهيئته ، او بالأصوات التى يصدرها ،
او استطاع ان يرغم انسانا آخر على التأثب (فى نفس الوقت الذى
يحس فيه بحاجته الى التأثب) ، او استطاع (وهو فى نفس الوقت
ينقسم لسبب ما ، او يبكى ، او يعانى) ان ينقل تلك المشاعر
الى الآخرين ، فان ذلك ليس فنا بعد .

فلك ان الفن يبدأ فقط ، حينما ينقل الانسان مشاعره التى يعانىها
الى الآخرين ، بهدف محدد ، حينما يستحضر تلك المشاعر — من جديد —
الى نفسه ، ثم يعبر عنها بإشارات خارجية معينة .

واليك ، أبسط مثال يوضح ما أقصده : فلنفترض ان هناك صبيا يحس
بالرعب لالتقاءه بذئب، وان ذلك الصبى يقص ما جرى له مع الذئب، وأنه
لكى ينقل الى الآخرين الذعر الذى أحسه ، راح يصور نفسه ، وحالته
عند مواجهته للذئب ، فوصف الغابة التى كان بها ، وسره المظلم ، ثم
هيئة الذئب ، وتوشيه ، والمسافة التى كانت تفصل بينهما ، الى آخر كل
ذلك ، فإذا كان الصبى — أثناء قصته كلها — يعانى مرة أخرى الذعر
الذى أحسه ، ونقل عدوى ذلك الذعر الى مستمعيه وأجبرهم على معايشة
ذلك الشعور، فإن ذلك «فن» . أما اذا كان الصبى لم ير على الإطلاق ذلك
الذئب المزعوم ، وكل ما فى الأمر أنه غالبا ما ارتعب لاحتمال وقوع مثل
هذه الحادثة ، واذا كان الصبى قد رغب فى عدوى الآخرين بالشعور
الذى أحسه ، فابتدع لتلك المواجهة مع الذئب ، وقصها هكذا ، بحيث
ان قصته اثارت فى مستمعيه « شعوره هو » حين تخيل لقاءه بالذئب ، فان
هذا ايضا « فن » . على ذلك النحو يتمثل « الفن » ايضا : حين يعايش
الانسان فى الخيال أو فى الواقع رعب المخاوف ، أو روعة المتعة ، فيعبر
عن ذلك على لوحة من قماش ، أو يستنطق المرمر تلك المشاعر . بحيث
يعدى الآخرين بها . ومن الفن ايضا ، اذ مر الانسان بشعور محدد ، أو
طبيسه ، كان يتقمص حالة المرح ، أو البهجة ، الحزن ، أو القنوط، النشاط،
أو الكتابة ، ويصور لنا الكيفية التى ينتقل بها من شعور الى آخر ، معبرا
بالأصوات عن تلك المشاعر ، معبرا هكذا بحيث تنتقل عدوى تلك المشاعر
الى المستمعين ، فيحسون بها ، كما أحس بها هو .

ان المشاعر الانسانية غنية ومتنوعة بلا حدود : المشاعر المتأججة ،
والضعيفة ، العظيمة ، والمنسحقة ، المشاعر الحمقاء ، والطيبة ، ولو ان
هذه المشاعر تمكنت من عدوى القارئ ، أو المشاهد ، أو المستمع ، فإنها
تشكل مادة وموضوعا للفن . ان الاحساس بإنكار الذات ، أو الاستكانة
للقدر ، أو المشيئة الالهية ، وكل ما تنقله الدراما ، أو انبهار العاشقين
الذى تصفه الرواية ، أو الشعور بالرغبة العنيفة الذى تصوره اللوحة ،

أو الاحساس بالنشاط والتأهب الذي تعدينا به مارشلات الموسيقى الاحتجاجية ، أو الشعور بالمرح الذي يتسرب إلينا من الرقص ، أو الفكاهة وليدة النكتة المضحكة ، أو الشعور بالهدوء والراحة الذي ينتقل إلينا من منظر مسلي ، أو من اغاني الهدوء . كل ذلك هو الفن .

إن الفن هو قدرة المؤلف على عدوى المشاهد أو المستمع بما يحسه المؤلف . إن الإبداع الفني يكمن في قدرة المؤلف على أن يستدعي إلى نفسه شعورا من به ، يستدعيه عن طريق الحركة المباشرة ، أو الخطوط والألوان ، الأصوات ، النماذج ، الصور الفنية التي تتخلق بالكلمات ، ونقل هذا الشعور على النحو الذي يحس به الآخرون نفس للشعور ، الفن ، هو هذا النشاط الإبداعي الإنساني ، المتمثل في أن إنسانا فردا ، ينقل بوعي ، وبإشارات خارجية ، المشاعر التي أحسها أو يحسها للآخرين ، بحيث يحسون نفس المشاعر .

ليس الفن آذن ، كما يقول الميتافيزيقيون ، هو تجلي أفكار مبهم من نوع أو آخر ، وليس الفن كما يقولون هو تجلي الجمال ، الفن أيضا ليس لعبة ، كما يحلو لعلماء علم الجمال الفسيولوجيين أن يريدوا ، فالفن لديهم لعبة يسرب فيها الإنسان طاقاته الزائدة ، الفن أيضا ليس تنفيسا عن الانفعالات بحركة خارجية ، وليس مقعة ، الفن وسيلة للاتصال والتواصل بين البشر (١) ، وسيلة توحدهم في نفس المشاعر ذاتها ، وغير هذه المشاعر ، فالفن ضرورة للحياة ، والتقدم ، لخير إنسان محدد ، ولخير البشرية كلها .

ويفضل قدرة الإنسان على ادراك أفكار الآخرين المصوغة في كلمات ، بفضل هذه القدرة ، يمكن لكل إنسان أن يعرف كل ما تجسّته البشرية من أجله في هذا المصراع ، بل ويمكنه في الوقت الحاضر ، أن يشارك في النشاط الفكري مع الآخرين ، ويفضل تلك القدرة يصبح بوسعة أن ينقل الأتكان التي استوعبها ، وأفكاره الخاصة التي ظهرت بفضل ما استوعبها ، بوسعه أن ينقل كل ذلك إلى معاصريه ، وإلى من ياتون من بعدهم ، وهذا هو الوضع بالضبط بالنسبة للفن ، فيفضل قدرة الإنسان على طغى عدوى مشاعر الآخرين ، عبر الفن ، يصبح متاحا له — في مجال المشاعر — كل ما عانته البشرية من أحاسيس قبله . وتصبح مساحة له مشاعر المعاصرين له من البشر ، بل والمشاعر التي ماربت بها النفوس قبل آلاف الأعوام ، كما يصبح بوسعه أن ينقل مشاعره إلى الآخرين .

ولو لم تتوفر للبشر القدرة على استيعاب وتلقى كل تلك الأفكار التي ابتدعها الآخرون من قبل ، وانتقلت إلينا عبر الكلمات ، ولو لم تتوفر

(١) الفن والحياة الاجتماعية « مقالة بليغاتفنا الشهيرة وفيها يحدد الفن تحديدا

نظريا فلوستوي ، يقول : « فن وسيلة من وسائل التواصل الروحي بين الناس » .

الترجم .

للشعر القدرة على نقل أفكارهم الى الآخرين ، لكن الناس اشبه ما يكونوا بالوحوش ..

ولو لم تتوفر أيضا قدرة الإنسان الفنية ، على تلقى عدوى الفن ،
لكان من المستحيل بمرور الأيام الى يصبح البشر أكثر هيجية ، والأهم : أكثر تشبها
وتعبثا ، ينصبون بعضهم البعض للمدء والبغضاء .

ولذلك ، فإن للإبداع الفني ، وللنشاط الفني دورا غاية في الأهمية ،
تماثل أهميته اللغة ، ويتمتع بقبول وانتشار مثل انتشار اللغة وذيوها .

وكما أن اللغة والكلمة تؤثر فينا ، ليس فقط عبر المواقف ،
والأحداث والكتب ، بل وعبر كل تلك الحوارات التي ننقل فيها خبرتنا
وأفكارنا لبعضنا البعض ، فإن الفن أيضا (بالمعنى العام للفن) يتخلل
حياتنا كلها ، وينظمها بكافة جوانبها ، ولكننا .. نسى ، بعض ظواهر
الفن ، فقط بعض ظواهره ، نسميها « الفن » بالمعنى الضيق للكلمة ،
بالمعنى المتخصص .

لقد اعتدنا أن نفهم من كلمة « الفن » فقط ما نقراه ، أو نسمعه ،
أو نراه على منصة المسرح ، أو في قاعات الحفلات الفنية ، أو في
المعارض ، العمارة ، والتماثيل ، والشعر ، والرواية .. ولكن ذلك كله
ليس إلا أصغر قسط ، فقط أصغر قسط من ذلك الفن الواسع الذي
نتعامل به مع بعضنا البعض في الحياة . ذلك أن الحياة الإنسانية بأكملها
ممتلئة ، ومتعة ، بمختلف أنواع الإبداع الفني من كل صنف ، بدءا من
ممتلئة ، ومتعة ، بمختلف أنواع الإبداع الفني من كل صنف ، بدءا من
أغاني المهد ، والنكات ، والتقليد الكاريكاتوري ، وزينة
النساء ، والبيوت ، والملابس ، وأدوات البيت ، حتى الطقوس الكنسية
ومواكب الجنائز . كل ذلك نشاط فني ، وإبداع . ونحن لا نطلق كلمة
« الفن » — بالمعنى الضيق للكلمة — على كافة أشكال النشاط الإبداعي
الإنساني الذي ينقل المشاعر الى الآخرين ، ولكننا نطلقها على جزء من
كل ذلك ، جزء لسبب ما ، استخلصناه من الكل ، وراينا أنه يتمتع بأهمية
خاصة .

لقد أضفى البشر دائما أهمية خاصة ، على ذلك الجزء من النشاط
الفني ، الجزء الذي يعبر عن مشاعرهم وينقلها ، تلك المشاعر المستمدة
من الوعي الديني ، واعتبروا ذلك الجزء الصغير من الفن ، هو « الفن »
بكل معاني هذه الكلمة . على هذا النحو رأى القدمون الفن ، على هذا
النحو رآه : سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو طاليس . وعلى هذا النحو

ايضا رأى الفن المسيحيون القدامى ، ودعاة اليهودية ، كذلك فهمه المسلمون(١) . وكل الشعوب المتدينة في عصرنا الحالي .

ان بعضا من معلمى البشرية مثل أفلاطون في « جمهوريته » ، والمسيحيين الأوائل ، وقسا من المسلمين المتشدين ، والبوذيين ، كانوا في الأغلب الأعم ينكرون أى فن . وقد اعتبرت نظرتهم تلك — عكس النظرة الشائعة الآن والتي ترى أن قيمة الفن تتحدد وفقا لما يجلبه من متعة — اعتبرت على أن الفن — عكس الكلمة التى يمكننا ألا ننصت اليها — خطر للفاية ، وتكن خطورته بالتحديد في قدرته على عدوى البشر بمشاعر ضد أرائهم ، وأن ما ستفقد البشرية بمطاردة وتنحية الفن ، أقل بكثير مما ستفقد اذا أطلقت الحرية لأى فن من أى نوع .

ولا شك في خطأ تلك النظرة التى اشرنا اليها أعلاه ، لأن أصحاب تلك النظرة كانوا ينكرون ما لا يمكن انكاره ، أى : احدى الوسائل الضرورية للتواصل بين البشر ، الوسيلة التى من دونها لم يكن للبشرية أن تحيا وتتطور . ومع ذلك ، فإن النظرة الأخرى التى يعتنقها الناس في مجتمعنا الأوروبى المتحضر ، لا تقل خطأ عن نظرة القدماء التى تنكر الفن، فالناس في مجتمعنا ، وعصرنا يقرون بكل فن ، مادام يستهدف الجمال أى مادام يستهدف توفير المتعة للبشر .

فيما سبق من أزمنة ، خشى القسما ان تندرج تحت الفن المواضيع التى قد تفسد الناس ، وتدمعهم للفجور ، ولهذا حرموا كل فن ، ايا كان . أما الآن ، فإن الناس في مجتمعنا المعاصر يخشون أن يفقدوا اية متعة يهبها لهم الفن ، ولذلك يسعون لحمايته على اطلاقة مادام يوفر لهم المتعة . ولكنى أعتقد أن هذا الضلال الأخير ، أشد فظاظة من الضلال الأول ، وأكثر خطرا وضررا على البشرية .

ليف تولستوى
(١٨٩٧ — ١٨٩٨)

(١) كان تولستوى ملما بمخالف جوانب الدين الاسلامى ، ولما رسائل كثيرة تباعدها مع الاسلام محيد عبده ، تكشف عن تقدير الاسلام محيد عبده لتولستوى . المترجم .

حكاية عمي

احمد والى

لما كتبوا فيه للشكوى للمركز توسط الناس الكبار في البلد وقالوا
« الأحسن يعقد صلح » وفي المندرة الكبيرة أضاءوا الكلوب ووضعوا المساند
القطنية يتكى عليها كبراء الناس .

اليوم كله كان للكنس والتنظيف والطبخ ، فمشاء الكبار عندها
(وجدى قال الحق سيكون في جانبنا) والمخطيء يدفع حق العرب ليلتها
دفعت للعائلة من الجنيهاات مائة وخمسين ، هذا غير تكاليف المشاء
وللشاي والدخان .

لما ضربه عمى للسيد كنت خائفا ومضطربا على عمى وعلى الولد فهو
صغير يكبرنى بعام ٠٠ عام واحد فقط وعمى كبير ومقبل على زواج صرخ
الولد « ربح الجنيه بسبه ستنبحنى أمى والبلح اخضر لا ينفع يعلمى مى
قالت « لا ينفع حتى بمليم » .

جذبه عمى من جلبابه ورفع به بيد واحدة حتى كاد يختنق (امشى انجر
من هنا يا ابن للزانية ، لو نطقت كلمة محط رجلى فوق رقبتك ورقبة
للى يتعرض منك) .

للولد صرخ ولاتم الناس ، قذفه عمى فوق على الأرض وسال دمه
نفطى وجهه .

لامه للناس وقالوا سنشهد مع أهل الولد لو قاضوكم في المحاكم ...
ارتجف عى ، حلف أنه لا يعرف الولد وأنه ليس معه مال ... أى مال
« ففتشوني يا ناس »

عى اشترى بربع الجنية تربية بالخرز الملون لمعيدة بنت أنور
أمس قال لها « ستشترى لك هدية من مولد أبو خليل ، وبالليل طلع نخل
النجابية وكنت معه ، وسرق البلح وباعه للولد ، لكن أمه رفضت ، قالت
« ولا بجليم واحد ينفع » .

لما اشتكوه للمركز قال كباراء البلاد « الصلح خير » وفي مجلس الصلح
شهدوني عليه فكذبت « هو لم يأخذ منه مال » !

عى يحب عميدة ويريد أن يشتري لها هدية هي التي اشترت له
شملة ومحفظة وأعطتني المدين ولفتني بجلباب أبيها الصوف لما شكوت
البرد وهي تجلس مع عى تحت شجرة التوت والريح تكاد تقتلع الأشجار
من جذورها ولغيظت قعر من البشر .

لاموه للناس في المجلس « ضرب الصغير عيب وحرام » ودفعنا المال
وشتمته جدتي وقذفت الشبشب في وجهه « خليك عازب وعرة الشباب ،
مضى كان زمانك لتجوزت بفلوس الغرامة يا غالح ؟ الله يخيب اللي جايوك ! »

لكن عى هدد « لو اتجوزت عميدة غيرى ماحرق الدار ولاغيظ وأسم
البهايم » .

لكنها تزوجت ولم يحرق شيئا ، كان بعيدا بالجيش وأنا أنتظره
وهزين عليه وأعلم أنه سيصير هزينا لما يجىء ويعرف وحينما عاد المرة
الأولى رأيته وأنا لعب عند المحطة ، أعطاني الكاب فوضعت على رأسي حتى
غطى عيوني « أنا جميل يا عى ؟؟ » .

قال « نعم ! زى عمك تمام ! شوف كده » ووضع الكاب على رأسه ،
ذقته حليق وبطلته منشاة « اعجب عميدة يا واد ؟ » .

قلت « اتجوزت ، وجريت ... تركته في الطريق وحده وقلت وأنا
الهي لجدتي التي كانت تجلس وسط الدار مع أمى وعملى ونساء أعملى
« عى السيد جاء » ... لكنه رغم طول الانتظار لم يعد للبيت !

حديث خاص مع مايا الكوفسكى في ليلة المليار

جمال الدريالى

وتطل من بعد الغياب
ويكون أن تأتى وتلبى لم يعد
ذاك الذى قابلته من قبل عام
تلبى للذى أحببته
ورسفت من فيه المواجه قبله
كالأفق يفخر أن يكن
في ملء عينيه القمام
تلبى الذى ما عاد ناقوسا يدق
إذا يدق الحب في عظم الأنام
ماذا ترى ؟
مايا يحدثنى يقول باننى
يوما سأرحل في الصدور
والليل يحمل ذات يوم قصتى
ويغيب في وسخ الخريطة باحثا
عن بعض حب لا يجور
ويكون أن ارتاح في عين الضحا
واللاعب الأطيار بالشعر العظيم
وأضم جرحا كان - لا يخفى - اليم
وأهيم من نور لنور
مايا يقص وقاصتى
ممدودة بين الصحارى والسطور
يرتاح فيها النصل في شط العرب
ويضيع فيها النصل في صبرا وصور
أنا يا ندى للشعر أدركنى الظلام فخلنى
أبكي طويلا غنى
أرقى الى نبض الجنور
وأصوغ من حقل الضحايا نجمة
محمومة

حمراء لا تخشى البكور
 يأتى - اذا تاتى - للصباح وينهزم
 ليل طويل الآه يا مايا العظيم
 ليسل تربى فى دمي
 من فجر تاريخ الهزيمة وانكسارت الصبا
 ومشى بقلبي واشباح بياضه
 واندس فى لغتى وبين أصابعي
 وثوى بروحي واستراح وأعشبا
 أنا منك قل
 هل يا ترى جاوزت حد الاتحدار
 أم يا ترى حملتني مالا أطيق
 قل يا رفيق
 من ذا الذى قد يخفى عورة شاعر مثلي
 ويتبع فى الظلام
 يرجو النهاية ، والنهاية لا تجيء
 ويجيء سلطان وبؤس وانحطام
 قالت لنا بعض الطيور العابرات بأننا
 نحيا على ميعاد عرس تحت رليات للسلام
 قالت كلام
 ما عدت أعرف يا نبي الشعر منه
 غير لنى عاشق
 عربى من هذا التراب
 بدوى لنفق ما لديه
 وما لديه سوى انتفاض البرق فى صدر السحاب
 من غاب غاب
 من غاب غاب
 قل يا نبي الشعر حدث ما الذى
 قل يا نبي الشعر هلا من جولب ؟
 هل من ساعد يمتد لى
 عبر انسداد الأفق فى لغتى
 وفى كل الثوانى المغلقات
 هل من ساعد
 يهوى الى قاع الجريمة ناشلا

قلباً تدثر بالموات
 قل مات مل
 مل مات ما
 بل هذه الدنيا
 محاريق وغيم وامرأة
 كفكف دموعك واستعن
 بالشعر يخضر الضمير
 ويسير قلبك في دروب دافئة
 ويعب نور للنور من ثغر منير
 وامشى الهوينى انما هذا للثرى
 من عين فلاح وعيني عامل
 وللحب ان
 نعطي ان اعطي للكثير
 واملا كؤوس العشق شوقا انما
 في العشق تبتدىء الحياة
 وينتهى فيك المصير
 اما تحب وان تكون
 او لا تحب ولا تكون
 والعمر تعلم اننى قلت امرأة
 تطويك طي المقلتين لرفة
 في الصبح كانت بادئه
 تهدي للوجود تحية ما صانها
 لو صان تمثال اصابع منشئه
 وللعمر تعلم اننى
 قد قلت تخلق في جلالك ساترا
 تاه الجمال الثر فيه فخباه
 فاحلم ببين كان عنك يولد
 واحلم بحزن ظالم ما هناء
 ما اشتقت بوحك فالنساء جميعهن
 يظنن كل ثيابهن بخصرتي
 ويبعن لى
 ما شاء لى كاس وذن
 ويقطن لى ان الغرام فضيحة
 وللحب ان
 يبقين عندي بعض عام

أروى لهن قصائدى
وأنوس فوق نهودهن وأرتقى
لا أرتقى إلا حكام
هل من وطن ؟
يرتاح فيه المبعد الفانى أنا
هل من وطن ؟
تلك الخريطة لا تشير الى وطن
بل لا تشير لغير حانوت يبيع المتعبين
وأنا تعبت
وأنا كثرت بقامتى
ويكل ائداء النساء
أحببتهن جيمهن وميت فى أنحاءهن
ولم يشرن الى وطن
هل من وطن ؟
كل الجزائر ، والسطوح اليابسات كرهتني
ورمين بى خلف الحدود بلا رغبة أو كفن
فقصعت بابك يا ترى ..
مايا هنا ؟
لا قد ذهب
فى مصر فى باريس فى برلين فى موسكو
أيا أنت ذهب
أين ترى ؟
فى القدس يزرع تينة للجائعين
أو ما زرعت ببيلتك ؟
لا ما زرعت
لا وما كتبت قصيدة ؟
يرتاح تحت ظلالها مليون لاجئ يا ترى ؟
لا ما كتبت ..
أو ما فرشت جميع عظمك للرجال الصامتين بخلة
لا ما فعلت
أو ما فرشت جميع عظمك للرجال الصامدين للجائعين
بشط بيروت العرب
لا ما فعلت
لا ما فعلت
لا .. ما فعلت

موريس ميرلوبونتي

فيلسوفاً وعربياً معاصراً .. ومحملاً سياسياً

مجدى عبد الحافظ
باريس

لعل هذه أول مرة يكتب فيها عن هذا الفكر الوجودى -
المواضعى فى اللغة العربية ، وهو فكر يحظى بأهمية خاصة فى
فى الفلسفة الفرنسية الحديثة .

موريس ميرلوبونتي

منذ فجر التاريخ ، والفلسفة تحاول أن تكون هى اللسان المعبر عن
البشرية ومظهر تقدمها وتطورها ، وكان هذا طبيعياً إذ لم يكن فى الأفق غيرها ،
فكانت تشمل العلوم والفنون والآداب والأديان وتحوى شتى المعارف
الإنسانية . ولعل اسم سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) يقترب بأول تحويل حقيقى
لموضوع الفلسفة ، من الخارج الى الداخل ، أى جعل الفلسفة تصرف نظراً
عن العالم لتبدأ من الذات ، والحق أيضاً انها الفلسفة الأولى التى جعلت من
القصور لكلى أساساً لكل مبحث فلسفى ، وكان هذا تأثير عظيم ، خاصة
على من جاء بعده ، فهذا أفلاطون (٤٢٨ - ٣٤٨ ق.م) فى نظرية المثل يحاول
أن يجعل موضوع الفلسفة شبيهاً بالموضوعات الهندسية ، ولكى ندرك حقيقة
الاشياء فى ذاتها - كما تقتضى فلسفته - علينا أن نتطلع الى هذه المثل المنفردة
لعالم الواقع ، وقد رأى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) فيها بعد لا واقعية هذا
الافتراض معللاً أن للأشياء صوراً فى ذاتها ولكى ندرك حقيقة الاشياء ينبغى
أن نتعرف على هذه الصور . وفى الواقع أن أهم ما أهدها أرسطو للفكر
الفلسفى أن الحقيقة لديه لم تكن حقيقة منالية مجردة وانما كانت فى البحث عن
الوجود من حيث هو الوجود المتحرك الذى يخضع للصلبة . وفى العصر
الحديث ومع تقدم العلوم الطبيعية وقفزتها الهائلة نحاول أن نتلمس أولى خطوط
هذا الانعكاس على الفكر الفلسفى لدى ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠ م) الذى
تأثر لحد كبير بمنجزات عصره وحاول فى القرن السابع عشر ان يبنى العلم
الانسانى على ما هو اضمن من البداهة واليقين - فى نظره - فرأى
أن الله هو الضامن الأوحد لليقين الانسانى ، وكذلك يقف معه على نفس
الخط لفينتس (١٦٤٦ - ١٧١٦ م) والحقيقة ان الفارق بينهما تكتيكى يتصل

بتقدم العلوم فكما يرى ديكرت أن الله هو الضامن لحقيقة العلوم فليبتس
يرى أن الله هو الضامن للانسجام الازلي بين الوحدات الطبيعية
(موتاد) .

وبجىء كانب (١٧٢٤ — ١٨٠٤) تكتسب المعرفة الانسانية المتعالية
بعدا جيدا حينما يجعل فكرة الله مسئولة فقط عن تأسيس الاخلاق في حين
يؤسس العلم على الطبيعة الانسانية وحدها ويصبح العلم عنده منصبا
على معرفة ظواهر الوجود ، ويؤكد فيشقه (١٧٦٢ — ١٨١٤م)
من بعده هذا المنحى حينما يحاول تأسيس العلم الانساني كله على «الإناء» .

وتظهر الفتونولوجيا (١) كفسفة تحاول الارتداد الى وراء مجال الأحكام
والتصورات ، وخاصة على يد هوسرل (١٨٥٨ — ١٩٣٨) الذى حاول
العودة الى مجال اسبق ، الا وهو مجال المجرى الخالص للخبرة المعاشة
من حيث هى كذلك ، آمله من وراء ذلك الوصول الى الكشف عن مضمون
هذا المجرى الشعورى البحث ، وفى الحقيقة وكان أمل ديكرت وليبتس
فى الوصول الى رياضيات كلية قد تجدد مرة أخرى على يد هوسرل الذى
اراد أيضا للفتونولوجيا الا تهتم بعلوم الطبيعة وان تتخلى عن كل نزعة
تجريبية لتتفرغ للدراسة الوصفية البحتة لوقائع الفكر والمعرفة على
نحو ما تحياها فى صميم وعينا .

تلك هى مقدمة ضرورية لتاريخ الفكر الفلسفى ذو الاتجاه المتعالى
Transcendental الذى تفتح عليه فيلسوف الوجودية المعاصر
موريس ميرلوبونتي والذى حاول فيما بعد ان يقيم فلسفة متعالية جديدة
حين ارادت فلسفته ان تبلغ ميثاقها المعرفة مع الانسان المتعالى ، وهى
فلسفة وثيقة الصلة بالمنحى الفتونولوجى ، ومنحدرة من الفلسفة الوجودية
قد تمثلت كل تاريخ الفلسفة بروافده واتجاهاته المختلفة بالإضافة الى
موضوعات العلوم الانسانية .

موريس جان جاك ميرلوبونتي ولد فى ١٤ مايو سنة ١٩٠٨ بمدينة
Carente-Maritime التابعة لـ Rochefort-SUR-MER
على الساحل الغربى لفرنسا المطل على المحيط الاطلنطى ، انه رجل
متعدد المواهب نعرفه كفيلسوف الادراك الحس وايضا عالم النفس المهتم
بالنظريات السيكلوجية المختلفة ، خاصة فيما تعلق بعلم نفس الطفل ،
كما انه لا تعدم تاللات تشكل رؤيته فنية جمالية ، وهو رمز للحل
السياسى والصحنى والكاتب الملتزم الذى آمن بقضية السلام فى العالم

(١) فلسفة تأخذ على عاتقها وصف الظواهر .

يقضيا الطبقة العاملة ، إلا أنه في نفس الوقت قد حافظ على السروح الأكاديمية الخالصة والتي وسّمت كل أعماله ودراساته . بعد دراسة ثانوية بباريس التحق بمدرسة المعلمين العليا وتخرج منها عام ١٩٣٠ حاصلا على الاجرجاسيون(*) في الفلسفة . وبعد خدمته العسكرية عمل كاستاذ للفلسفة بليسيه De Beauvais بباريس ثم انتدب في عام ١٩٣٣ للمراكز القومية للبحوث العلمية بناء على طلبه ليتفرغ لعمل دراسة عن « طبيعة الإدراك الحسى » ولكنه لم يتمكن من مد هذا التفرغ علها تاليا فعاد مرة أخرى لتدريس الفلسفة وهذه المرة بليسيه Chartres ثم عين معيدا بمدرسة المعلمين العليا ثم استاذاً مرة أخرى بليسيه Carnot استدعى بسبب الحرب العالمية الثانية بالجيش وعقب انتهاء استدعائه كلف بخلافه سائر (١٩٠٥ - ١٩٨٠ م) في تدريس الفلسفة من ٤٤ الى ١٩٤٥ للسنة النهائية بليسيه Condorcet وفى أثناء هذه الفترة شارك في مجموعات المقاومة التي تشكلت أثناء الحرب لمقاومة النازي . وعلاقته بسارتر هي علاقة مختلفة الأطوار إذ تبدأ منذ كانا طالبين بكلية المعلمين العليا حيث كان يسبقه سارتر بعام واحد وسارت هذه العلاقة كصداقة تجمع بين زملاء التخصص الواحد ، وفى عام ١٩٣٦ ظهر « التخيل » أو كتاب لجان بول سارتر وعلق عليه ميرلوبونتي في « مجلة علم النفس السرى والمرضى » بعد أن أعطى تخليصاً مفصلاً لكتاب موجهاً في نهايته بعض التآنيب لسارتر حينما قال « سنكون مغالين حينما نقول أن جان بول سارتر دائماً منصفاً » ثم تتطور العلاقة لتصبح أكثر عمقا حينما يؤسس سوايا « مجلة الأزمنة الحديثة » ويقوم ميرلوبونتي على تحريرها منذ انشاءها في عام ١٩٤٦ حتى انفصل عن سارتر وفريق المحررين في عام ١٩٥٥ ، وعلى الرغم من مشاركته في تحرير المجلة التي أسسها مع سارتر ، فإن هذا لم يمنعه في عام ١٩٤٧ أن يكتب مقالا « بالفيجارو الأدبية » تحت عنوان « جان بول سارتر أو كاتب مفضوح » أو أن ينشر نفس المقالة في كتابه المعنى واللامعنى » في عام ١٩٤٨ تحت عنوان « كانت مفضوح » والواقع أن خلافهما لم يكن سياسيا فقط بسبب اختلاف تقييميهما للماركسية ، بل أن الخلاف كما سنرى فلسفيا ومنصبا على أهم القضايا التي تشكل بنية الفلسفة الوجودية والتي يلتفتان إليها .

في يولييه ١٩٤٥ قدم بحثين للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب « بناء السلوك » كرسالة فرعية ونومولوجيا الإدراك الحسى » كرسالة أصلية ، مما عمل على ذبوع صيته وشهرته في كل الأوساط العلمية والجامعية . ومن أجل هذا عين مباشرة في أكتوبر من نفس العام مدرسا

(*) شهادة تمنح بعد مجموعة دراسات عليا بالجامعة .

بجامعة ليون ثم استأذا بنفس الجامعة بداية من يناير ١٩٤٨ ، حيث أسس في نفس هذه الفترة بالاشتراك مع سارتر « مجلة الأزمنة الحديثة » كما أشرنا ، وقد نشر فيها العديد من المقالات والتي جمعها فيما بعد في كتابيه « الإنسانية والأرهاب » (١٩٤٧) و « المعنى واللامعنى » (١٩٤٨) . ثم شغل كرسي علم النفس والتربية بالسوريون من عام ١٩٤٩ الى ١٩٥٢ والذي انتخب في نهيلته استأذا للفلسفة بالكويج دي فرانس وهو مالم يتم لأحد من معاصريه ، اذ كان موجود في هذه الفترة كثير من اقطاب الفكر الفرنسي . وظل يعمل بهذا المعهد العلمى الكبير منتجا على كل المستويات الفكرية ومتابعا لسلسلة تأملاته مضيفا الى جملة ما ذكرناه أعمالا أخرى **تاء على الفلسفة** « (١٩٥٣) « **مناورات الجدل** » (١٩٥٥) « **دلالات** » ١٩٦٠ ، بالإضافة الى المجموعة الضخمة من الأبحاث والدراسات والتي تعالج علم نفس الطفل بمجلة علم النفس بالإضافة الى كتابه « **العلاقات مع الفيلدى الطفل** » (١٩٥١) ، أضف الى مجموعة المحلقات والمحاضرات والمقالات والتي نشرها تباعا في « **الأزمنة المعاصرة** » او « **الأكسجريس** » او « **الفجارو الأدبية** » أو المجلات الكثيرة المتخصصة منها واللاتخصصة ، كما ان تلاميذ ميلوبونتي قد قاموا بنشر مجموعات من كتب أخرى له في تواريخ متفاوتة بعد وفاته « **كالمين والعقل** » (١٩٦٤) ، « **المرئى واللامرئى** » (١٩٦٤) ، « **تليخيصات لمحاضرات الكوليج دي فرانس من ٥٢ — ١٩٦٠** » (١٩٦٨) ، « **اتحاد النفس والبدن لدى ما لبرانسان ، بيران وبرجسون** » (١٩٦٨) و « **بروز العالم** » (١٩٦٩) .

وهكذا بعد ان أحال الموت بين فيلسوفنا وبين تأملاته ، اذا اختطفه دون ان يمهله ليضع لنا نهايات حاسمة أو يتركه ليكمل لنا مجرى تأملاته ، هكذا نجاة في ٣ مايو ١٩٦١ ، لتطالعنا مجلة الأزمنة الحديثة بعدد خاص يكرس عن ميلوبونتي ، ويتصدره سارتر بمثال مؤثر عن صديقه القديم .

الادراك الحسى والفنومولوجيا :

وميلوبونتي لا يعتبر نشازا فكريا في العقلية الفرنسية بل نجد أكثر من اى فيلسوف وجودى آخر مسارا لهذه العقلية فهو يبدأ كما بدأ من قبله دى بيران (١٧٦٦ — ١٨٢٤ م) ، رافيسون (١٨١٣ — ١٩١٣ م) وبرجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١ م) حين قاموا بدراسة مشكلة العادة كظاهرة سيكولوجية خاصة منطلقين بداية منها الى دراسته أعلى المشكلات الفلسفية ، وميلوبونتي أيضا يبدأ بدراسة الادراك الحسى ليكون هو مركز فلسفته

ومحورها ، والادراك الحسى فيه هو فى الحقيقة عودة الواقع للعالم المدرك وهو هنا يتوسم خطى استناذه (موند هوسرل) استناذه لم يتوقف عن استجوابه طيلة حياته ، اذ كان هوسرل منذ أبحاثه المبدئية قد شن حربا ضد التجريبية والنزعة النفسية وضد ادعائها فى تأسيس المنطق والعلم على الاحساس وتداعى الصور معلنا عن خلق لنظرية الذات المتجردة عن كل طبيعة ، ولكنها مخلصه « الأشياء ذاتها » ، هذا قد جعل من الفنونولوجيا حامله لهذا الذى « يقرأ » — الظاهر — الى الوعى . وحتى لا يتبع مرة أخرى فى وصف تجريبى ، استعان هوسرل بالبرنامج الكانطى القديم « فى التحليل المتعالى للذات » تحليلية قائمة هذه المرة على الوصف الفنونولوجى « للمعاش » بالوعى ، ونتيجة لهذه التحليلية كان قد بدى فى الأعمال الأخيرة للفيلسوف الألماني ، ان الادراك الحسى كالارض المطلقة لكل علم ولكل فكر ، على هذا الطريق كان قد اكتشف هوسرل بالتدريج الجسم والبين ذاتيه والتاريخ . ونستطيع القول بأن ميرلوبونتى أكثر من أى من هيدجر أو سارتر قد بحث فى اكتشاف هذا البعد الذى فتحه هوسرل .

فنونولوجيا الادراك الحسى عالجت بعناية التحليلات الهوسرلية ، بالإضافة الى العمل الدؤوب لجعل هذه التحليلات أكثر واقعية وإثراءها بمشاركة علوم النفس الحديثة . ولم يتبنى فيلسوفنا موقفه الفنونولوجى — حسب ما يرى الاستاذ جرات(*) — ليبنى عليه فلسفته الوجودية بأكملها الا فى عام ١٩٣٩ ، وهذا ما يستنتجه بعد دراسة لكتابه الاول ، حيث الملاحظ ان ميرلوبونتى يصف السلوك الحيوانى والانسانى ويتأمل بعض المفاهيم حتى يخلص الى السؤال الرئيسى وهو هذه العلاقات بين النفس والجسم والوعى المدرك الخاص بطبيعة التأمل الفلسفى ذاته . وهكذا يتبدى تردد ميرلوبونتى الذى لم يرد طرح كل فلسفة متعالية ولا ان يتبنى نهائيا وجهة نظر الوعى المتعالى المركب ، وبفضل قراءة بعض نصوص ومقالات عن هوسرل فى حدود يناير ١٩٣٩ ، استطاع ميرلوبونتى ان يتخطى هذا التردد ويجد الطريق نحو فلسفة جديدة متعالية (١) .

وقد رأى ميرلوبونتى نفسه ان كتابه الاول عبارة عن تحليل موضوعى لمتفرج اجنبى ينظر من الخارج الى السلوك الانسانى ويحاول ان يتفهم دواعى هذا السلوك مفصولا عن الأشياء ويحاول كمتفرج من الخارج ايضا ان يعيد توحيد أجزاء السلوك عن طريق ادراكه ، وهوبهذه العملية يجمع بين وجهتى النظر الموضوعيين — حين يملك سلوكا خارج ذاته — والتأملين — حين يوجد ويرتب أجزاء السلوك فى ذاته — ، بينما الكتاب الثانى ينتقل

(*) تدور جرات استاذ الفلسفة بجامعة اوتوا بكندا .

GERAETS (T) "Vers une Philosophie Transcendante

NITTHOFF-LAHAYE—1971. P. 29—30—1—2.

الى داخل الذات لكى يتاج تحليل هذه العلاقات الفريدة بين الذات وعالمها وهى ما تجرنا اليه المعرفة المكتسبة وهى ايضا محاولة لوضع نظرية للوعى وللتأمل تعمل هذه النظرية على خلق الامكانية لوجود هذه العلاقات ذاتها (١) . فالادراك الحسى لديه عودة الى الأشياء يتم بناء على رغبته فى تجاوز كل من المثالية من جهة والواقعية من جهة أخرى أى انه يحاول ان يتخطى التفرقة بين الذات والعالم وهو من أجل ذلك نجده قد قوض ما يسمى « بالإنسان الباطن » مستندا على ان الإنسان يوجد منذ البداية فى هذا العالم الذى هو الوسط الطبيعى الذى تتحقق فى داخله شتى ادراكاتنا الحسية . ومفهوم العالم لديه ليس موضوعيا او فكريا بل يتلخص فى كونه العالم الواقعى الذى نحياه ، أى العالم قبل ان يتناوله الفلاسفة والعلماء بالبحث والدراسة ، والحقيقة ان الإنسان لديه بدون الوعى جزء لا ينفصل عن هذا العالم وهو أحد أركانه الأساسية ، ولكنه مع تلك الوعى يحاول العودة مرة أخرى للعالم ليذكره ادراكا حسيا ، يقوم خلاله بوصف فيومولوجى امين للأشياء وللظواهر ، أى لهذا الذى يقرأى مباشرة لا للوعى ، ولأن الوعى حرا فيمكنه ان يركب أو يشكل الواقع كما يريد ، فلذا نرى ان ميرلوبونتى لم يرد لهذا الوعى ان يهدر وقته فى تأمل لا يوصله للحقيقة المتولدة . ان ارتباطنا بالعالم هو بمثابة مشاركة أولية غير متحددة . وهنا نلاحظ مقابلة طريقة يجزئ الإشارة إليها وهى هذا التوحيد الذى أقامه غليسونفا بين الإنسان والعلم نتيجة هذه المعية أو المشاركة الأولية وعند الإدراك الحسى فالإنسان يعود مرة أخرى الى الحقيقة الأولى التى هى أصل الأشياء والتي كان ملتجئا بها ، والطرافة هنا ان هذه الفكرة تعيد البنا فى شكل مطلوب ذلك التصور الافلاطونى لعالم المثل فاذا كانت النفس فيها مضى مطلع على الحقائق وهى أصل الأشياء فى عالم المثل فانها قد تناسلت هذه المعرفة بمجرد حبسها بالجسد ومجرد محاولة الاطلاع على الحقيقة فى عالم المثل بالديالكتيك الافلاطونى المساعد هو محاولة للتفكير وهى ارتداد مرة أخرى الى الحقيقة الأولى . ولا نقبل فى هذا وجه تشابه بين الفيلسوفين فالهوية سحيقة بينهما ، الا ان المقابلة هنا قد أعادت الى أذهاننا مرة أخرى الديالكتيك الافلاطونى المساعد فى مقابل ديالكتيك آخر أفقى ادراكى حسى — ان صح التعبير .

الغير فى فكر ميرلوبونتى :

وينفرد ميرلوبونتى عن الفلاسفة الوجوديين جميعهم باحتلال الغير لديه مكانة بالارزة ، وذلك حينما تنبه لما وسم فلسفة سارتر من ذاتية محضة مما يمتنع معها كل تواصل حقيقى فيها بين الذات ، اذ يرى سارتر ان العلاقة بين الذات هى فى كونه اجعل من الآخر موضوعا على ان احيى

من نفسى ذات او اجعل من نفسى موضوعا على ان اترك الاخر يميل من نفسه ذات ، ويرفض ميرلوبونتي هذه العلاقة الضيقة ويقرر منذ البداية ان العلاقة بينى وبين الغير هى علاقة مشاركة، اذ ان الاخر بالنسبة لى ليس مجهولا ، حتى عندما اصف ذاتى فان هذا لن يتأتى الا بمقارنة النفس بالآخرين عن طريق نظرة تقويمية موضوعية « انا لست بنفسى « لاغير » ولا « فضولى » ولا « مؤتب » ولا « موظف » ولكنى اكون كل هذا عن طريق الغير . انه انا ايضا الذى اجعل وجود الغير بالنسبة لى والذى يجعل وجود الواحد والاخر كائمين « (1) » .

وعند الوصول للوعى بالطبقة فلا العاقل ولا البورجوازي يستطيع الوصول الى هذا الموقف المتميز الا بنظرة ثانية الى التراث ، لان النسان ليس فى محوره عامل او بورجوازي ، ايضا ليس الموقع الموضوعى للفرد فى محيط الانتاج كاف فى اثاره مأخذ الوعى من الطبقة . وللوصول للوعى بالطبقة يرفض ميرلوبونتي معالجة الموضوع من قبل الفكر الموضوعى او التحليل التاملى ولأنهما قد جهلا الظواهر ، كما يرى أننا فى الحالتين نجد أنفسنا فى التجريد لأننا نبقى فى تعاقب الموجود فى ذاته والموجود لذاته وحينما يتحدث عن ممارسة مذهب وجودى حقيقى للوصول للوعى بالطبقة ، نجده بينى الفكرة الرئيسية للوصول لهذا الوعى على « الغير » . فهو يرفض ان تؤدى رؤية التاريخ فى ادراك صراع الطبقات الى ان اصبح عامل او بورجوازي فى نفس اللحظة ، ولكن قبل كل هذا وجودى نفسه « كموجود عامل » او « كموجود بورجوازي » ، هذا الوجود الذى أعيشه مع آخرين يعملون نفس العمل الذى أقوم به فى ظروف متشابهة ، نعيش نفس الموقف ونحن نشعر بالتشابه وينفى ميرلوبونتي ان يكون هذا الشعور بالتشابه بناء على بعض مقارنات — لان معنى هذا نفى للتواصل الذى ينشده فيلسوفنا بينى وبين الغير — ولكن هذا التشابه قد نشأ نتيجة لطرائحنا وحركاتنا . ويصل ميرلوبونتي الى اقصى درجة لتوضيح دور الغير فى الوصول للوعى بالطبقة حين يوضح ببعض الامثلة كيف يولد هذا الوعى . فهو يرى ان العامل يعلم ان عمالا آخرين فى مهنة أخرى ، حصلوا بعد اضراب على رفع للمرتبات وملاحظته انه بالتالى قد ارتفعت المرتبات فى مصنعه . ايضا الفلاح الصغير الذى لا يندمج مع عمال اليومية ، وهو ايضا اقل ما يمكن مع عمال المدن، منفصلا عنهم بعالم من العرف ، واحكام القنية ، واحكام القنية ، يشعر مع ذلك من نفس الجهة ان العمال اليوميين عندما يدفع اليهم بهرتب ضئيل

يشعر بتضامن معهم وهو يتضامن مع عمال المدينة عندما يعلم ان صاحب الزرعة يترأس المجلس الادارى لعديد من الشركات الصناعية . اذن مع المثال الاول يشعر العامل ان القدر الذى كان في نضال معه بدا يتحدد ، وفي المثال الثانى يشعر الفلاح بان المجال الاجتماعى يبدأ فى استتقطبه ، يرى ظهور منطقة من الاستغلالات . الطبقة تتحقق ويقال انه موقف ثورى عند الانضمام الذى يوحد بموضوعية بين اجزاء البروليتاريا بما هو معاش فى الانزاع الحسى لعقبه عامة فى وجود كل فرد .

والثورة هذا النتائج الذى يتحقق نتيجة للعلاقات القائمة فى المجتمع ونتيجة لتضامن جهودى كعامل مع جهود غيرى من العمال والفلاحين هى اعظم نتاج يتحقق بفعل هذا الاتصال الايجلبى بينى وبين الغير اذ ان الحياة المشتركة التى نعيشها بمشاكلها واستغلالاتها هى التى تجعلنا جميعا نتجه وكنا على موعد مسبق مع الثورة ، وهكذا يعبر ميرلوبونتى عن هذا حين يقول « هذا لا يعنى ان العمال والفلاحين يخلقون الثورة بعدم اطلاعهم او انه كانت لديهم هنا « قدرات أساسية » وعباء مستخمة بمهارة من قبل قلادة واعين ، انه هكذا ربما سرى التاريخ رئيس البوليس . ولكن من بعض وجهات النظر يتركونه صفر اليدين أمام موقف ثورى حقيقى ، حيث كلمت سر الوجهين المزعومين تبعدو كائنسجام معد سلفا يفهم مباشرة ويجدا المواطنين فى كل مكان ، لانهم يبلورون ذلك المتخفى فى حياة كل المنتجين . الحركة الثورية كعمل الفن انمقضى يخلق بنفسه الاتموطرقة التعبيرية»(١).

ويتوج ميرلوبونتى موقفه من الغير حين يوضح بانى لست فرديا من جهة الطبقات ، انى محاصر اجتماعيا ، « وحرىتى ان كان لديها القدرة فى ان تلزمنى باى مكان ، فليس لديها ذلك الذى يجعلنى فى اللحظة ان اقرر ان اكون . هكذا وجود بورجوازى او عامل ، ليس فقط امتلاكى وعى الوجود ، انه تقسيم للذات كعامل او كبورجوازى من خلال مثابوع متضمن او ووجودى هو يندمج مع طريقنا فى وضع العالم فى شكل ومعيشتنا مع الاخرين»(٢) .

ويتفق فيلسوفنا مع المثاليين بانى اكون لنفسى بنفسى وعى محقق وليس مشروع خاص وان خصائص البورجوازى او العامل لا تخصنى الا بقدر اعادتى لنفسى وسط الاخرين ، وبقدر رؤية نفسى بعيونهم من الخارج « وكأخر » ، واذا كان ميرلوبونتى قد قال تركت وحدى حرا بين الالم والمتعة وليس حرا فى ان اجهل الاخرين ، فهو هنا يحدد وجود الغير على انهم قد اعطولى كواقعة وليس كلبكائية من وجودى الخاص . وحينما ارى الغير كموضوع فهذا ليس الا كيفية غير صالقة للغير . واذا كان انبغى على

ان يكون كدى ما يلزم للاعتراف بالغير ، فان فيلسوفنا يوجب بان تكون بنائيات الموجود للغير اعدادا للمحدد لذاته، بمعنى وجوب ان تكون الموجودات لذاتها — انا موجود نداسى والغير موجود لذاته — تنحل على حقيقة الموجود للغير — انا موجود للغير والغير موجودون لى نفسى — ويعمق ميرلوبوننى وظيفة الموقف من حيث انه ينطوى على علاقتنا بالغير وهو يضرب لنا هذا المثل ، نغضب انسان لكى نجعله يتكلم ، اذا رفض ان يعطى الاسماء والصانوين التى نريد انتزاعها منه ، فان هذا ليس بقرار منفرد وببكون مساندة انه كان يشعر بنفسه مازال مع زملائه ومازال مرتبطا بالفضال العنصر . فليس وعيا محضا ذلك الذى يقاوم الالم ولكن السجين مع زملائه او مع هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم يعيش . انه الفرد الذى يقاوم الالم ولكن السجين مع زملائه او مع هؤلاء الذين احبهم وتحت انظارهم يعيش — انه الفرد فى سجنه هو الذى ينشط كل يوم هذه الاشباح ، انهم يعيروه القوة التى اعطاها لهم ، ولكن بالتبادل . اذا التزم بهذا الفعل فهو يرتبط مع اصدقائه او مربوط بهذه الاخلاق ، انه الموقف التاريخى ، الاصدقاء والعالم من حوله يبدون له وكأنهم ينتظرون منه هذا السلوك . وهكذا نجد ان ميرلوبوننى استطاع ان يصل الى هذه المشاركة الفعالة بين الانسان والغير ، ولم ينكر تأثير الغير حتى عندما يحيل السجن بين الذات والغير فالانسان لا يستطيع التلمس ابدا من عالمه الاجتماعى « ينفي فى القابل الجذرى ان أدرك حـوـل ذاتيتى المطلقة كـهـالة من العمومية او كجو من الاجتماعية » (١) .

الحرية

ارتبطت الحرية الى حد كبير فى القرن العشرين بالفكر الوجودى نتيجة لتبنى الوجوديون للحرية والدفاع عنها الى حد بعيد والحرية لدى ميرلوبوننى — حسب ما ارى — كانت انعكاسا لتلك الحرية التى نادى بها سارتر ، بمعنى ان معظم ما جاء فى الحرية لدى ميرلوبوننى لم يكن الا تعديلا ومحاولة لحل بعض المشكلات التى قد تطرق اليها سارتر ولم يوفق فى وضع حل نهائى لها، او بعض الأطروحات التى وضعها ثم جلبت من بعد مشكلات عدة وهذا على الرغم من محاولة فيلسوفنا نفسه الخروج بالحرية لافاق ارحب واشمل تتم عن اصالة وتميز لا حد لهما ، وما يؤكد هذا الاستنتاج لدينا — بالاضافة الى ما وضع من معالجة الموضوع نفسه عن طريق ميرلوبوننى — هو المناخ الفكرى الواكب لانتاج كتاب ميرلوبوننى « فينومولوجيا الإدراك الحسى » وهو ما عالج فى نهايته موضوع الحرية فى فصل قائم بذاته (١٩٤٥) . هذا المناخ قد تأثر لحد كبير بالقضايا التى طرحت فى كتاب سارتر « الوجود والعدم » (١٩٤٣) وخصوصا فيما تعلق بالحرية ، المناخ الفكرى اذن الذى

ساد هذه الفترة ، كان هو. العائل المساعد في توجيه فكر ميرلوبونتي نحو هذا الاتجاه الذي سنراه ، ويظهر هذا الانعكاس أول ما يظهر في اهتمام ميرلوبونتي بالفر ، فلقد كان هذا الاهتمام — كما رأينا — ردا على هذه الذاتية المفرقة والتي وسعت عمل سارتر. فقد استطاع فيلسوفنا أن يتخطى هذه الذاتية المحضة لكي يعبر عن حريات الآخرين . أنه لمن الصدق أن نقول أن الحرية التي عبر عنها ميرلوبونتي لم تكن « حريتي » أو « حريتك » بقدر ما كانت « حريتنا جميعا » . وفي مقابل فكرة « الاختيار الأصلي » (Choix Priori) لسارتر والذي تم منذ البداية بمقتضى اختيارنا لذواتنا ، إذ أن هذا الاختيار يبدأ من لا شيء ، نجد ميرلوبونتي يتصدى لهذه الفكرة أولا برفض هذا الاختيار ، إذ أنه لا يستطيع أن يزعم باختباري المستمر بداية من لا شيء ، لأنه لا يستطيع القول بوجود عدم ، فأنه يستطيع في كل لحظة أن أوقف مشروعاتي ولكن ما هي تلك القدرة ؟ أنها قدرة بدء شيء آخر ، لأنها لا تظل معلقين في العدم ، حتى الرفض العام هو أيضا من وسائل الوجود ورمز في العالم ، « فنحن دائما في الملاء ، في الوجود ، حتى الموت يكون دائما محكوما بالتعبير عن شيء ما (ثمة موتى مندهشين ، مطمئنين ، أمماء) حتى السكون هو أيضا كيفية لعالم رنان » (١) .

وهو يتصدى ثانيا لفكرة الاختيار الأصلي ، باختيار آخر ولكنه هذه المرة يستند على « التزام سابق » (Engagement Preamble) ، حيث الحرية لديه تقتضي وجود مجال بمعنى أن يفصل الحرية عن غاياتها عقبات وتعمل الحرية على تخطي تلك العقبات لتصل إلى ممتلكاتها ، ولذلك نحن لا نجد الحرية إلا في مواقف أو ظروف وهذه المواقف والظروف هي الحرية على متابعة سيرها ، إذ أن معنى أن أختار ، هو أن أختار شيء ما حيث ترى فيه الحرية على الأقل في لحظة رمزا من نفسها . ليس ثمة اختيار حر إلا أرادت الحرية نفسها في تصويبها ووضعت الموقف الذي تختاره كموقف حرية ، فإذا شهد العبد بكثير من الحرية في القسر أكثر مما يحطم أغلاله عندئذ لا يمكننا أن نقر بوجود أي فعل حر ، الحرية من هذه الوجهة في كل الأحداث في أي حالة سوف لا نستطيع أن نطلق « هنا تبدو الحرية » ، لأن فاعل الحر لكي يكون قابلا للظهور سينبغي أن ينفصل على صميم حياة لم تكن أو كانت أقل . حرية ليس لديها أن تحقق ذاتها لأنها شيء محصل لن تعرف أن تلزم فهي تعرف جيدا أن اللحظة الآتية سوف تجدها على كل الأوجه ، وعلى هذا تكون فكرة الالتزام التي وضعت من أجل حل معضلة الاختيار الأصلي ، قد وضعها ميرلوبونتي أيضا في مقابل الحرية المطلقة لكي يحل تلك الإشكالية الصعبة ، إذ ما هو حر هو أقل تحديدا . الإلزام نفسه بالحرية يقتضي أن قرارنا يدفع بنفسه للمستقبل ليقوم شيء ما عن طريقها

وإن اللحظة التالية تفر من السابقة وبدون وجود ضروره . إذا كانت الحرية حرية عمل فينبغي للعمل الذى تقوم به الا يتشوه في لحظة أخرى بحرية أخرى جديدة . ينبغى ان لا تكون كل لحظة عالم مغلق ، وأن يكون فى استطاعة اللحظة الالتزام بالمحظلات الآتية وأن التصميم المتخذ مرة والحدث المنتج يسفر عنه شيء متحصل . وفى مقابل الحرية المطلقة والتي جلبت اعتراضات عديدة حيث أنها كما وجدنا تظل كما هى، إذ لا تجد ضرورة للفعل ولا تحس بوطأة الظروف والمواقف طالما اطمانت منذ البداية بأن اللحظة التالية ستحل عليها وهى حرة كما كانت فى الماضى ، هذه الحرية لن تفتقر عن الضرورة ، حيث ستصبح ضربا من الجبرية وليس الحرية . هذه الحرية التى تبدأ من لا شيء وتظل حرة الى ما لا نهاية هى حرية الحالمين نوى القدرات المطلقة . إذن الحرية لدى فيلسوفنا — كما أوضحنا — ينبغى أن تنبثق من شيء ، إذ أن فى إطار الحرية المطلقة لن يصبح للتاريخ أى معنى ولن يحتمل التاريخ أى بناء ، سوف لا نرى أى حدث يمكنه رسم جانباً منه على التاريخ ، فكل شيء يمكنه الخروج من كل شيء ، لن يكون فى التاريخ شئ حركة اجتماعية لمواقف ثورية أو أوقات للانحطاط ، أى ثورة اجتماعية ستكون فى كل دقيقة ممكنة لنفس السبب ، بل أكثر من ذلك يمكننا أن ننتظر مستبدا يتحول الى الفوضوية ، إذ لن يسير التاريخ فى أى اتجاه وسوف يستبجح رجل الدولة الأحداث لمنفعته معطيا إياها المعنى الذى لم يكن لديها . فالماضى ان لم يكن قدر فليده على الأقل وزن نوعى ، وهذا الوزن النوعى ليس حاصل الأحداث هناك بعيدا جدا عنى ، ولكنه جو ضرورى . فنتقييم الحاضر يخلق عن طريق المشروع الحر للمستقبل ، وأنا الذى أعطى معنى ومستقبل لحياتى ، ولكن هذا لا يعنى أن هذا المعنى وهذا المستقبل مدركين، انهما يتبثقان من حاضرى ومن ماضى خاصة من كيفيتى فى معايشة الحاضر والماضى . وعلى هذا فحريتنا لا تهدم موقفنا ولكنها تندمج فيه ، فموقفنا مفتوح ما دمتنا أحياء .

(librtemibitonte)

فالحرية الإنسانية إذن هى « حرية مجاهدة » لأن تحول مجرى حياتى عن اتجاهه التلقائى لا يتم الا على صورة سلسلة من الانزلاقات وليس تحول مفاجيء أو خلق مطلق .

فى الحقيقة يجدر بنا هنا الإشارة الى أن فيلسوفنا وجوديا آخر هو كارل ياسبرز (١٨٨٢ — ١٩٦٦ م) حاول أن يعالج أيضا ما وقع فيه سارتر حينما قال بالحرية المطلقة ، ولكنه حل الاشكالية عن طريق افتراض وجود ما اسماه « بالسلطة » (L'autorite) فهو يرى انه ليس للحرية من معنى الا من حيث علاقتها بما تخضع له من سلطة ولا تكون السلطة حقيقية الا عندما تظهر الحرية ، فكل من يصير حرا على الحقيقة هو من يخضع للسلطة وكل من يطيع السلطة الحقيقية يصير حرا . فالحرية تستند مضمونها الحقيقى والذاتى

من السلطة ، هذا وكانت السلطة الحقيقية لديه تعنى عدم استغلال القوة بل تنبى استخدامها ، فالسلطة في صورتها المثالية قوية دون عنف ، باقية دون قسر وكلما زاد القسر ضعفت السلطة وعند تحليل فكرة السلطة لدى ياسبرز وفكرة الالتزام لدى ميرلوبونتي نجد أن فكرة السلطة تتضمن شبه قسر خارج الذات حيث أن السلطة تقع خارج الوعى وليس من علاقة فيها بين السلطة والوعى سوى خضوع الحرية لهذه السلطة ، ومن ثم بآلت على من يريد ممارسة حريته على الحقيقة هو الخضوع لهذه السلطة ، إذ أن الحرية تستند مضمونها الذاتى من السلطة . وفي الحقيقة شعر ياسبرز نفسه بوطأة هذه الفكرة على الحرية ذاتها وأنها كفيفة بالغاء الحرية على الإطلاق ، ولذا رأيناه يخفف من هذا القصور حينما يعلن أن السلطة الحقيقية التى ينبغى الانصياع لها تعنى عدم استغلال القوة ، فهى قوية دون عنف ، باقية دون قسر وكلما زاد القسر ضعفت السلطة ، وهكذا تظهر لنا فكرة السلطة كمفكرة تعسفية ، ليس لوجود هذا التناول العقلى الواضح بينهما وبين الحرية ، بل أيضا نجدها فكرة قد اتحمت لحل مشكلة الحرية على الإطلاق ، إذ أن كارل ياسبرز لم يوضح كلية طبيعة هذه السلطة من خلال الأساس الميتافيزيقى الذى تستند عليه وهو الذى عودنا في فلسفته على موقف أنطولوجى ميتافيزيقى(*) — رغم رفضه للانطولوجيا التقليدية — كما أن فكرة السلطة التى لا تعرف طبيعتها ولا مصدرها ولا حتى أبعادها ومداها وماهيتها ، يمكن أن تردنا الى ذلك التصور المرفوض من الوجوديين جميعا من عدم وجود شيء يمكنه أن يحدد أفعالى من الخارج، إذ أن فعلى الحر في هذه الحالة سوف يخضع للسلطة، مهما كانت نوعية هذه السلطة حتى ولو حاولت أن تجعل من فعلى حرا ، فإن هذه المحاولة ذاتها ستكون ضربا من الجبرية والقسر . ولعل ياسبرز قد حاول من خلال فكرة السلطة أن يكمل ما سبق أن أعلنه فقد كان الإنسان في رأيه ليس حرا فقط بل هو مسئول أيضا ولكن مقدار هذه المسئولية كان مجهولا عنده . وقد أرجع هذا إلا أن الوجود الإنسانى ليس « بموضوع » كما أن إمكانات الإنسان لا يمكن أن تكون ظواهر موضوعية .

في المقابل نجد أن فكرة الالتزام لدى ميرلوبونتي ، هى ضرب فعال بين الداخل والخارج ، بين الوعى الذاتى الحر وبين وعى الآخرين ، إذ أن الالتزام من جانبى لن يعنى في هذه الحالة الخضوع لاية سلطة كانت بل سيكون بمثابة تنظيم واعى لفعلى الحر حتى يصير له معنى ، حيث أتى في ممارسته لهذه الحرية ساجد ما ينبع من داخلى وعى وليس هناك شيئا ما يمكنه أن يثقل على فعلى أو يحده أو يرتبه أو يخضع له .

(*) انطولوجيا : علم الوجود من حيث هو موجود * ميتافيزيقا : ما وراء الطبيعة .

ان التزامى وبعثى عن هذا الالتزام فى داخلى هو فى حد ذاته زيادة فى تحرير فعلى الواقعى حتى يصبح له معنى ويصير حرا . ولهذا نجد ان فكرة الالتزام هى فكرة تحرر ، اذ تعمل على زيادة تحرير فعلى عند التزامى بمبادئ وبما اخطئه لحياتى من مشروع ، اعمل على الالتزام به وتوجيهه ودفعه للانتصار النهائى ، بينما فكرة السلطة سينتج عنها ضربا من الصراع بين فعلى الحر وبين السلطة التى سيخضع لها مهما عملت هذه السلطة على تحرير فعلى (١) .

ميرلوبونتى المحلل السياسى :

العمل السياسى لميرلوبونتى غاية فى الاهمية اذا اردنا ان نقيم فكر الرجل ونعرف عليه فى اعماله ، وفى الواقع وجنوحه جلب عليه فى عصره عدوات كثيرة ، واهم ما نشره ميرلوبونتى من اعمال فى التحليل السياسى هما كتابا « انسان والارهاب » و « مناورات الجدل » وقد كلن الكتاب الاول عبارة عن جميع مقالات قد تم نشرها فى « مجلة الازمنة الحديثة » وهو يدرس علاقة التفكير الوجودى بالماركسية التى وجدها تهدف الى خلق علاقات انسانية بين الناس ، كما ان الوجودية والماركسية يتلاقا حينما تصبح المعرفة فى كل منهما منقولة الى مجوع التجارب البشرية وخلاصة القول ان الماركسية لديه هى السرد المجرى للظروف والشروط التى بانعدامها تنعدم الانسانية ، اى تنعدم تلك العلاقات المشتركة بين الذات،وعلى الرغم من هذا الموقف،وعلى الرغم من استلهاه لتحليلات الماركسية ذاتها ، الا انه رفض التفسير الاقتصادى لكى يصبح تاريخى، دون ان يوافق مع هذا على التفسير المثالى ، محاولا ان يتخطى معارضة الحرية والضرورة ، الذاتية والموضوعية ، ويبقى مفتوحا على جدل التاريخ. ان تحليلاته وتاملاته للمشكلات السياسية وخصوصا فيما تعلق بالماركسية جعله يأخذ موقف يسارى ولكنه ليس شيوعى . وتجاه الحزب الشيوعى الفرنسى تبنى موقفا واعيا فى التهم دون العضوية ، فى البحث الحر دون التحقير او التشهير ، التزم فى حياته بالدفاع عن مصالح الطبقة العاملة ورفض كل الدعوات والحجج التى اخذت تعمل على اشغال حريا عالمية نائلة بين المعسكرين الراسمالى والاشتراكى ، داعيا الى ان يسود السلام والتفاهم بين الجميع ، اذ ان يكون التاريخ وضوحا الا بالسلام وفيما يلى سنفرض لموقفه الصلاد فى التصدى للدعوات التى بدأت عقب الحرب العالمية الثانية فى الترويج لفكرة القيام بحرب وقائية ضد الاتحاد السوفيتى ، فهو يدعو اثناء الغرب بالا يخدعوا وسط كل الدعايات المثارة لاشغال حرب

ضد العالم الاشتراكي في ذلك الوقت وهو يدعوهم على الأقل لأخذ موقف ولو مؤقت ويحاول أن يبين هذا الموقف على ثلاثة قواعد سنوردهم فيما يلي:

١ - كل نقد يوجه للماركسية أو للاتحاد السوفيتي دون أن يلخذ بعين الاعتبار الواقع الكاملة دون تجزئتها ودون أرجاع الواقع لتوصوها الأصلية وربطها بمشكلات الاتحاد السوفيتي نفسه ، سيصبح المقصود منها التلاعب بالكتابة لحساب خاص وسيصبح تبريرا للتدخل العنيف للنظم الديمقراطية في بقية أنحاء العالم ، إذ أن سياسته لا تبحث عن فهم المجتمعات المعادية في مجملها لا يمكن أن تخدم سوى إخفاء مشاكل الرأسمالية وإذا كان العنف والخديعة على مستوى رسمي في الاتحاد السوفيتي ، فإن في الديمقراطيات الخديعة والعنف يوجدان في الممارسة . المقارنة إذن ليست لها معنى إلا بين المجلد والحساب العام للمواقف .

٢ - القاعدة الثانية وهي عن فكرة الحرب وميرلوبونتي يقرها حينما تكون ضرورية كحالة الحرب ضد ألمانيا النازية ، إذ أن منطق النظام كان سيقوده إلى الهيمنة على أوروبا . أما في حالة الاتحاد السوفيتي فالمسألة ليست بهذا الشكل ، ويحاول ميرلوبونتي اظهار الاختلافات فالإيدلوجية السوفيتية ليست مبنية على النازية ، وهي لا تبحث عن توازنها الاقتصادي في تنمية انتاج الحرب أو في قهر الأسواق الخارجية .

ويؤكد أن الحرب ضد الاتحاد السوفيتي لن تضرب قوة عظمى فحسب ولكنها ستضرب في نفس الوقت مبدا اقتصادها اشتراكيا ، وهو يتحدث عن موقف الحكومة الفرنسية وأصحاب الأعمال لكن تعلق الحرب على روسيا فيقول أنه سينبغي على هذه الحكومة أن تقوم باخراش ثلث انتاخين والمنتجين الفرنسيين وأكبر عدد من ممثلي الطبقة العاملة ، ولهذه الأسباب يعلن ميرلوبونتي أن حربنا وقائية ضد الاتحاد السوفيتي لا يمكن أن تكون «تقدمية» وسرف تطرح لكل إنسان تقدمى مشكلة لم تطرحها الحرب ضد ألمانيا النازية .

٣ - وفي القاعدة الثالثة يؤكد ميرلوبونتي على أننا لسنا في حالة حرب وأنه ليس هناك عدوان روسي ، ويحاول أن يضيف اختلافا آخر بين حالة ألمانيا وحالة الاتحاد السوفيتي والشيوعيين ، وهو اختلاف استراتيجي، إذ أن الاتحاد السوفيتي والشيوعيين في حالة الدفاع ، ويركز ميرلوبونتي على ما تحاول وسائل الدعاية أن تقنعنا به وهو أننا في حالة الحرب وعلى هذا ينبغي إذن أن نكون مع أو ضد ، أن نذهب للسجون أو نضع فيها الشيوعيين ، وهو يدحض في نفس الوقت ما يقال عن توسع روسي معلنا بأن هذا قد انتهى مع الحرب في براغ وعلى حدود يوغسلافيا وأنه لا أحد

قد أبدى اعتراضاً في حينه . ويتحدث عن موقف الشيوعيين في فرنسا منذ ١٩٤٤ ، فيتذكر تصريح أحد المعارضين الأشداء لاشتراكهم في الحكم حين يقول « ما هو مؤكداً ، أنه لا يمكننا عمل شيء بدونهم » ويتحدث ميرلوبونتي عن التزامهم بإرادة الناخبين وأن الشيء الذي يريدوه هو الضمانات الأكيدة ضد أي تكتل عسكري . ويرى فيلسوفنا بأنه حتى إذا أقرنا بواقعة الانتصار السوفيتي أو إذا بحتنا الآن التمسك من النتائج بالرغم من هذا الانتصار المتوقع ، فحتى أشعار آخر لا نستطيع التحدث عن هجوم سوفيتي . ويفند مرة أخرى ما يقال في أن الاتحاد السوفيتي يأخذ حالة الدفاع الآن لضعفه وعندما سيقوى غدا سوف يرهب أوروبا ، وسوف تخلع الأحزاب الشيوعية لباسها الديمقراطي وسيضعون في السجون كل ما يخالفهم الرأي حتى هؤلاء المعاصمة الذين يدافعون عنهم اليوم من الخارج ويوضح ميرلوبونتي أن هؤلاء يريدون أن يضعونا مباشرة في (نحن مع أو ضد) وهو يقر هنا بقوة هذا البرهان إلا أنه يرى أن الحرب لم تبدأ ، وأن الاختيار ليس بين حرب الاتحاد السوفيتي أو الخضوع للاتحاد السوفيتي ، بين مع أو ضد ، وأن حياة الاتحاد السوفيتي منسجمة مع استقلال البلدان الغربية ، وأنه هناك أيضاً في مسيرة الأشياء هذا الحد الأدنى من النظم الضرورية لكي نستطيع التحدث عن الحقيقة وأن نعارض الدعاية بدعاية مضادة ، ولا نستطيع باسم الحقائق الممكنة للغد ، إخفاء الحقائق القابلة للتحقق اليوم . إذا هدد غدا الاتحاد السوفيتي بغزو أوروبا وبنشاء نظاماً من اختياره في كل البلدان فإن سؤالا سي طرح في هذه الحالة وسينبغي اختياره ، لن يطرح اليوم . « إذا كان التاريخ غير معقول فهو يسلك أشكال نجد فيها العقلانيين لا يقبلون التسامح ، ويصبح الوضوح ممنوعاً ، من لديهم الكلمة لا نستطيع أن نطلب منهم أن يقولوا شيئاً آخر عما يروه » (١) .

ويطلب ميرلوبونتي أن ننقل عالياً جداً فوق الاختلاط وأن نرفض الالتزام بالالتباس والخروج عن الحقيقة ، وهو يرى للخروج من هذا المأزق أن يعترف الإنسان بالإنسان وهو يرى أن الناس حتى الآن لا يعترفون ببعضهم البعض إلا من خلال المطاردة والصراع ، ويطلبنا ويطلب مواطنيه بالبحث عن الاتفاق مع أنفسنا ومع الغير ، إذ أن كلمة الحقيقة ليست فقط في التأمل القبلي وفي الفكر المتوحد ، ولكن أيضاً في الخبرات للمواقف المتجسدة وفي الحوار مع الأحياء الآخرين .

تعقيب وخلاصة :

منذ الدراسة القبية والتي صدرت في عام ١٩٥١ والتي كرستها

MERLEAU - Ponty (n) "Humanisme cet terreur",
GALLIMARD, Paris 1947, P. 190 - 191.

«هانبونسي دى والنين» تحت عنوان « فلسفة اللغويات » في فكر هانبونسي
 ميرلوبونتي ، والتأملات والدراسات المنصبة على الجوانب المختلفة
 لهذا الفكر تتضاعف حتى يومنا هذا في فرنسا والعالم على السواء ، ونظرة
 متصقة لفكر ميرلوبونتي تظهره وقد تأسس على تأمل التوجيه انثومولوجي
 وعلى محاولة تكامل علوم الانسان (علم النفس ولغويات الفلسفة)
 وهو هنا اكثر قربا من بول ريكيه (١٩١٣ - ١٩٨١) عن الوجودية السارترية .
 فقد حاول كما فعل من بعد بول ريكيه ان يلزم الحوار مع العلوم بالانسان
 (علم السلالات ، اللغويات ، التحليل النفس) لقد وجد انه من الاولى ان
 تؤسس هذه العلوم على فكرة اللاوعي . بعيدا عن طرح هذه الفكرة
 مثل سارتر فهو قد جد في تبريرها انثومولوجيا حينما رأى ان تحليل المعاش
 الذاتي عمل على ظهور وعيا مفارقا وهو حينما يهرب لذاته ، زائرا بمعانيه
 الذاتية ، انه وعيا مغمورا باللاوعي . وعلى الرغم من التعارض الواضح
 لهذا التصور للوعي مع تصور اللاوعي الفرويدى ، فميرلوبونتي تابع
 حتى النهاية الحوار مع اكثر المنتظرين للتحليل النفسى راديكالية الا وهو
 جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١ م) وعلى هذا فالوعي من ذاته ليس
 ملتصقا بغيرية العالم كما هو موجود في الوجود والعدم لسارتر ، على
 العكس الجسم هو « وسيلة الوجود في العالم » ويدرسه ميرلوبونتي
 باعتباره موضوعا وشيئا متحيزا في المكان ، وباعتباره جهازا حركيا
 وموجودا جنسيا ، ويعبر الكلام على اتصال الجسم بالنفس كما انه
 في نفس الوقت هو الذى ينشر المعانى وهو وسيلة الاتصال بالغير اذا
 سلمنا ان الغير هو الأفق المكون لعالمى . على هذا فيأخذ ميرلوبونتي
 الانسان لوجوده المتعين فهو في الوقت نفسه نفس وجسد ، عقل ولحم ،
 حرية وحتية ، فاعلية وسلبية ، كما ان الاشياء ليست ابدا « جمادية
 محضة » ، محضة في ذاتها كالوعي ، فهى تشارك في نفس المجموعة
 الحسية والتي هى « العالم » .

ونحن نقول ان هذا العالم — كما تخيلناه من دراسة فيلسوفنا —
 هو المسرح العالم الذى تجرى عليه كل ادوار حياتنا ولكنه مسرح مرتبط
 بالماضى والحاضر والمستقبل ، مسرح لا يمكن ان نتصور على الاطلاق ان
 تسدل الستائر في نهاية فصول مسرحياته ، ففصول مسرحياته
 مترابطة ومستمرة وباقية ما بقيت الحياة الانسانية ، حتى ولو اسدلت
 ستائره فان هذا ان يعنينا في شيء لاننا لسنا المتفرجون ولكننا جميعا
 نحن الممثلون ونحن الذين نقوم بجميع الادوار ، بل نحن المؤلفون والمخرجون ،
 واكثر من ذلك فنحن جزءا لا يتجزأ من هذا المسرح ، مندمجون جميعا في
 ادوارنا حتى وان اسدلت الستائر فسوف نظل نقوم بهذه الادوار التى
 نحياها ونختارها بناءا على ما تسمح به مساحة هذا المسرح ذاته ، وما
 يوحى به ويكرهه العالم .

لم يكن أبدا من أساليب ميرلوبونتي تجزئة المشكلات ولكن تعميقها ، بطريقة عامة فهو يعنى أن الحدود التى تنص لتوحد الوعى واللاوعى . هذه العودة للذات المحسوسة لديه لم تكن أبدا سقوفا فى التجريبية ، فالذات الجسدية والتاريخية والاجتماعية هى الذات الحقيقية المتعالية عنده ، فنحن بعيدين لديه عن الذات الشكلية والتى كانت تلمز كائنا على بناء العالم والتجربة ولكننا أيضا بعيدون عن الوجود لذاته والذى فصله سارتر عن الجسد معارضا به دائما نظريه « الموجود فى ذاته » انه فيلسوف الوعى بلا منازع ، ووريث - بالرغم منه - لديكارت فهو لم يتوقف عن تأمل ملكى يعارضه أفضل ما تكون المعارضة . ونجموع أعمال ميرلوبونتي تكشف عن فكر دائم التطور ، ودوما متجها نحو المحسوس ونحو الفعل ، معبرا عن نفسه فى شكل محدد . وقد وجدنا لديه انعدام الاختيار المطلق أو الحرية المطلقة ، أو وجود اية امكانية من شأنها أن تلقى سلوك الحرية كحرية ، والحرية كما وجدناها لديه تبدو فى مواقف وهى حرية مجاهدة تستند دائما على اختيار سابق وهذا الاختيار السابق الذى نقوم به فى حياتنا يستند دائما على واقعة يقينة . فنحن نخار عالمنا والعالم يختارنا ، اذ الحرية دائما تلاق وتبادل بين الداخل والخارج وهى حوار متصل مع الأشياء والغير .

ومن هنا تبدو فلسفة ميرلوبونتي كوجودية ملتزمة ، وواقعية ، فلسفة تأمل للمعنى وللذلات ، استطاعات ان تخلص الفلسفات الوجودية من نزعاتها الفردية المتطرفة وتفتح الانسان بقلب وعقل متفهم على العالم والغير ، استخدمت الادراك الحسى كوسيلة يتعرف من خلالها الانسان على عالمه المعاش الا انها فى الوقت نفسه لم تستبعد دور العقل فى التحليل والتأمل من بعد ، وأعظم ما أهده للبشرية تلك الثقة بالانسان وقدراته ، معتقدة اياها جزءا من هذا العالم الذى لا يستطيع أن يتهرب منه اداريا ، ولقد استطاع ميرلوبونتي أن ينقذ الوجودية من طابعها المأساوى الدرامى العنيف ويخرجها من حيث الضيق والحصص والتمزق الى عالم أكثر رحابة ، حيث التواصل المستمر مع الأشياء والآخرين ، اتعاون معهم وأشارهم الوجود . كما ان التفرقة الحادة لسارتر « للموجود فى ذاته » و « للموجود لذاته » استطاع ميرلوبونتي أن يفك اسارها ، حين جعل الموجود لذاته ينحل على حقيقة الموجود للغير . ولعل ما يؤخذ على فيلسوفنا هو تأرجحه الواضح بين التجريبية العينية من جهة وبين الترتيبية التأليفية من جهة أخرى ، ونحن نجد ان هذه الملاحظة ليست فى موضعها ، وخاصة اذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة المنهج الذى التزمه ميرلوبونتي منذ البداية ، وقد استخدم كما رأينا ادراك الحسى كوسيلة للتعرف على العالم (التجريبية العينية) ولأنه على خلاف الفلاسفة الوجوديين جميعا اعطى للعقل وللصور دورا - اذ كنا سننقده لو اعتمد على الادراك الحسى فحسب

دون ان يلتقى بالا بالمقل - فطبيعى ان يحاول هذا العقل ترتيب وتفسير بل وتوضيح المعانى والدلالات (التركيبية التأليفية) . اصف الى ان من يرى هذا يحاول جمع خيط واحد بين رسالة ميرلوبونتي الاول « بناء السنوك » وبين رسالته الثانية « فنومنوجيا الادراك الحسى » والواقع ان فيلسوفنا قد كتب الرسالة الثانية بعد اطلاعه على بعض رسائل وكتابات ليهوسرل والتي قد تآثر بها الى حد التبنى ، مما يجعل وجهة نظره الثانية تطويرا لما وجدناه في الرسالة الاولى . ولعل ما يجعل بعض الفسّاد يوجهون انتقادهم هذا هو ان البعض لم يتعود بعد على فلسفة مفتحة لهذه الدرجة ، تطرق كل الأبواب ، وتحاول الاغادة بقدر الامكان من تاريخ الفكر الفلسفى فى شتى مشاريه واتجاهاته .

كما اننا وجدناه اكثر الفلاسفة **الوجوديين** اقترابا من اليسار ، مدافعا عن قضايا السلام فى العالم ، وعن حقوق الغالبية الساحقة من العمال والفلاحين ، واكثرهم تحيلا للظروف والاحداث التى تمر بالطبقة العاملة ، سواء داخل او خارج فرنسا ، اصف الى اهتمامه بتعميق هذه المواقف والظروف واظهار ما تنطوى عليه من عناصر اساسية ، اضافة الى وقوفه الى جانب شعوب المستعمرات المغلوبة على امرها وادانتها للاستعمار بشقى صورته **والوائته** :

والتزام ميرلوبونتي باليسار ، يرجع منذ شبابه حيث كان قد علق املا على اول حكومة مسيحية اشتراكية فى اوربا ، والتي اقامها دولفيس بالنمسا ١٩٣٤ ، الا انه سرعان ما خاب هذا الامل لديه واهتز بغضب وضراوة الاحداث التى صاحبتها ، حينما منع دولفيس الحزب الوطنى الاشتراكى واكثر من ذلك هاجم - مدفوعا بمسائدة حليفه موسولبنى والمحافظةين - الديمقراطية الاشتراكية وسحق ميليشيات فينيا العمالية وضواحيها بالاسلحة فى فبراير ١٩٣٤ . وقد كانت الدولة التى اقامها دولفيس « دولة طائفية مسيحية » اسقطت الفاشيستية الإيطالية فى نفس الوقت مع الرسائل البابوية نليون الثالث عشر ، وما فوجيء به ميرلوبونتي هو موافقة رجال الدين الكاثوليك على ما قامت به حكومة دولفيس باعتبارها حكومة شرعية ، هذه اللحظة لم تغب عن ذهن ميرلوبونتي الشاب ولا ميرلوبونتي الفيلسوف ، حيث وجه حديثه لرجل الدين المتحدث مباشرة قائلا له ببساطة وعفوية ان هذا يبرر رأى العمال فى الكاثوليكين فيما يتصل بالمشكلة الاجتماعية ، فنحن لانستطيع ابدا الاعتماد عليكم حتى النهاية .

وفى عام ١٩٣٥ بباريس ، تابع ميرلوبونتي دروسا عن فنومنولوجيا العقل لهيجل والتي كان يعطيها الكسندر كوجيف فى مدرسة الدراسات العليا ، هذه المحاضرات كانت مقدمة فى الماركسية ، بقراءة هيجل وفى

نفس الوقت توجيه النقد اللاذع للمسيحية ، في هذا الوقت بالتحديد بعد ميلوبونتي في دراسة جادة لفكر كارل ماركس ، مذهبه وشخصيته والذي قد تأثر بهما ، وهو ما يؤكده سارتر نفسه وخصوصا قبل عام ١٩٣٩ ، اذ يجبره قريبا جدا من الماركسية أكثر من أي وقت مضى ، ويفسر سارتر عدم انضمام ميلوبونتي للحزب الشيوعي على النحو التالي « ما كان يمنع ميلوبونتي في أن يصبح عضوا في الحقيقة ، كان الطابع الدوجما طبعي للمذهب الماركسي ، لم يتر سوى بالمادية التاريخية والتي كانت الضوء الوحيد للتاريخ ، ليس لأن هذا الضوء قد صدر عن مصدر أبدى ، مسلها ببدء تطابعات الاحداث ، بالإضافة إلى محاكمات موسكو سنة ١٩٣٧ والتي اختصر تقريرها ونشرت في عام ١٩٣٨ ، وقد أدت بالتأكيد على إبعاد أي فكرة عن عضويته الرسمية للحزب » (١) .

وعلى كل يظل هذا هو تفسير سارتر ، الا ان الذي لا يمكن ان نلغيه من بيوجرافيا ميلوبونتي ، هو هذا التاريخ الطويل من النضال والتصدى بالفكرة والقلم لكل الدعايات الموجهة ضد اليسار ، وكل ما من شأنه ان ينتقص من حقوق القاعدة العريضة من افراد الشعب ، ويهدد سلام العالم وهو يحدد بنفسه مهمة الفيلسوف على النحو الذي يراه فيقول « على الفيلسوف ان يأخذ على عاتقه قول كل شيء «لتمسسا في حديثه الوضوح والصراحة وليس من شأن الفيلسوف ان يخدع الناس ، فان الروح الفلسفية هي أعدى اعداء الكذب والخداع وسوء الطوية . ومن هنا فان الفيلسوف لا يستبقى لنفسه الشكوك من اجل ان يعلن على الناس الحلول اليقينية وليس كما يفعل الراشدون في تعاملهم مع الاطفال حينما يخفون عنهم بعض الحقائق ، بل هو يأخذ على عاتقه ان يواجهنا بالحقيقة حتى ولو كانت نسبية او متعارضة او ملتبسة » (٢) .

les temps modernes "Merleau — Ponty vivonh", P. 314—17
annee.

MERLEAU-Ponty (n) "Elogede la philosophie", Paris
GALLIMARD, 1953, P. 52-53.

عاشق المسافات

سمير عبد ربه

كنت متقلبا تحت غطاء مضيض ضاماً بين ضلوعي المتأومة سبعة
عشر عاماً من الارق والحمى والانكسار .. تنبت الجراح وتكبر ويمضي
للليل فأتهدد وحدي وتضيق الغرفة بي .. أتمدّد أكثر فیرعینى الصمت
ويدهوى سقف الحجرة فوق رأسى المغموم .

لتخذت السقف المنهار غطاء لكن حجراً ثقيلاً في حجم الكرة الأرضية
يجثم فوق قلبي .. ما بين الحجر الثقيل وقلبي كانت زوجتي تتأوه تحت
سماء غير سمانها ... تجمعنا خارطة للعذاب .. أبداً موتى وتبدأ معسّتي
في الاستغاثة والأرض التي عشقتها وربما مازلت أعشقها شاعد عيان .

قالت في كبرياء : ما أنت تبدأ موتك ؟

كان الحجر ثقيلاً ..

قلت وأنا أتنفس بصعوبة : كل منا يموت بطريقته .



ثمة علاقة قوية وحميمة تربطني بالمحطات .. كثيرة هي محطات
القطار والأتوبيس وسيارات الاجرة المتجهة الى كل مكان ... اعرف
كل مواعيد للقيام والوصول ...

في لحر الشديد كنت اجلس في البوفيه في انتظار ميعاد الثالثة ..
أخرجت للتذكرة من جيبي وفي لحظة خاطفة قررت ان ابيعها وأبقى ...
لكن شكل الأتوبيس بمجلاته الوحشية وهو ينهب للصحراء عبر الافق الممتد
الى لا نهاية يوحى بالانطلاق ويخلق في النفس معنى الهروب وثمة أهل في
التغيير فتظل للتذكرة في جيبي .

حشائيب كثيرة تتمايل في اتجاهات مختلفة بين ذراعي حاملها كل
يمسح للحرق عن وجهه ... يزعم المنادي بصوت مرتفع : « ميعاد للساعة

ثلاثة ٠٠٠ ننهض محملين بالمرق ٠٠ يحتوينا الطريق ويغوص المسافرون
بين النوم واليقظة •

كانت تجلس بجوارى في المقعد الأمامى خلف السائق وحين نظرت
الى عينيها وتاملت وجهها وكل تقاسيم جسدها من خلال صفحات كتاب
أترأه لم أستطع حينئذ أن أفهم ما أقرأ وكذا لم أقدر أن أنام قلت لنفسى:
ما انذا أرحل •

قالت القاهرة : وحتما ستعود •

عاودت للنظر اليها بطريقة خبيثة فلم توح لى تقاطيع وجهها العذب
بأى أمل فى الحوار ٠٠٠ كانت تنتظر من الشباك عبر الصحراء الممتدة
مستغرقة فى أفكارها الخاصة وكأنها لم تشعر بوجودى •

٠٠ كان للحر شديدا وكانوا يمسحون للمرق المتصبب بمناديل من
القماش والورق ٠٠

قال أحد الركاب وهو يتنهد : ياه تلاقى الجو فى السعودية نار !!
قاطعه آخر : طبعا يا عم داحنا فى نعمة ٠٠ هو فيه أحسن من مصر
٠٠ جوما وميتها وكل حاجة ٠٠

وكالعادة تدخل كثير من الركاب فى النقاش فقال أحدهم : أيوه
صحيح ٠٠ دلنا شيعت غربه وياما لفيت ٠٠ صحيح يولواد مفيش أحسن
من مصر ٠٠٠

كانت السيدة المعجوز ترتدى زى العمرة تجلس فى الكرسي المقابل
اعتلت فى جلستها وهى تقول : يا شيخ بلا قرف ٠٠ هناك فيه فلوس •

قنمت سيجارة الى السائق فشكرنى بهزه من رأسه ثم قال وهو
يقلب مؤشر الراديو : يا جماعة الناس معزورة ٠٠ الناس لازم تسافر ثم
راح يستطرد فى حديث طويل عن ثمن البيضضة زمان وثمانها فى الايام الازفت
وعن ولده الذى قضى هناك سنوات شبابه حتى قال : لكن مش مهم ٠٠
المهم هو دلوقت معاه عربية وببشتغل عليها بنفسه ٠٠٠

راح يقلب مؤشر الراديو مرة أخرى فتسربت فى زوايا الأتوبيس نغمات
شجية : « يا عزيز عيني وأنا بدى أروح بلدى »

٠٠٠ كنت بجورى استمع اليهم فى انتباه شديد ودامنى لحساس
غريب ممزوج بالدهشة والتساؤل ورايت ان الفرصة مناسبة لاقتحام
جارتى ذات الوجه العذب ٠٠٠

قلت لها في غير تردد : ما رأيك في هذا الكلام ؟

كانت ما تزال شاردة .. حزت رأسها وقالت : زوجي ايضا يعمل
هناك منذ سنوات خمس لم يتسائط خلالها المطر .. حقت في وقت زال
شرودها وهي تستطرد : صار البئر عميقا .. اختلطت كل الألوان في لون
واحد ليس بالاحمر أو الاخضر .. تلاشت كل الاشياء ولا نحن سقطنا
في أعماق البئر ولا امتزجنا في لون واحد ...

.. قالت ذلك في ألم ثم راحت بوجهها ناحية الشباك نحو مزيد من
الاستغراق ...

انفتحت من دهمتي .. قرأت في ملامحها معنى الحقيقة .. عنت لى
دهمتي فاصابني حزن شديد .

قلت : صدرك مليء بالثقوب والأحزان ؟

قالت : بامتداد الكون محدث ذراعا قوية لا تحوّن .. كنت أنمو
واتضائل عبر الجنون والحرائق فعضقت الثقوب وتعلمت للخيانة .

في السفر تتوهم الروح وتفتسل النفس ... ثمة علاقة قوية وحقيقية
تربطني بالمحطات .. كثيرة هي المحطات .. أعرف كل مواعيد القيام
والوصول وأعشق المسافات .

يمضى بنا الطريق فامتدد وحدى .. تضيق المسافات فامتدد
أكثر .

قال ضابط الجيش ذو النسر الذهبى اللامع فوق كتفه وهو يتحسس
الزبيبة فوق جبهته : يا جماعة دى بلاد كلها بركة .
... كان الحجر الثقيل فوق قلبي ما يزال وما بين الحجر وقلبي كانت
تتاوه في البلاد التي كلها بركة .
قلت أحدث نفسي في صوت هامس : كل منا يموت بطريقته .

كانت جارتى في نحو الثلاثين ..

قلت وقد زال الخوف بيننا : واتفا كنت أقرب المدينة .. كان
جسدها ينزف فتعلمت العشق الشديد .

قالت : في منتصف الحلم .. انحنيت أقبل التربة .. شممت رائحتها
.. عرفت الأرض التي أنتمى إليها فاحببت الدمشة وتعلمت للصبر للشديد
... بحث ملامح للسويس في الأفق وكان البحر على اليمين جميلا وكذا
كانت الأشجار على الشمال

حين استطرت بصوت مكتوم :

بلعنا حلوة .. مش كده ؟

عن البهجة والنفارة وغوامز تلك اللغة

قاسم مسعد عليوة

عن الزنايق كانت تحدثني وعن زهور المرجريت والداليا والبانسبه، وكنت أحب هذا فيها وكنت استمع اليها بشغف وادارى فقر معلوماتي في هذه الناحية .. وكانت تأتيني بزهور بديعة وتقول هذا نرجس وهذه زهور الباذلاء وتلك النضرة ياسمين هندي .. انظر كم هي بسيطة ومستكنية زهرات السوسن .. وكنت اتناولها منها وأشمها بنهم واسبل جنوني .. وللحقيقة فأننى كنت اعالى قليلا في ابداء مشاعر الهيام بأريج ما تعرضه أمامي من زهور وكنت أخشى أن يفضح أمرى ، لذا كنت اجاهد حتى لا تبدو تصرفاتى مبالغا فيها .

وكأنت تقول لى الصالون هو افضل مكان لهذه الزهور .. وهذه الزهور مكانها حجرة السفرة .. وهذا النبات يوضع في مداخل البيوت .. وهذه الزهرات الرقيقة تنسق في فازة صغيرة وتوضع في الحمام .. اما الفراندة فيمكنك أن تضع فيها هذه أو هذه .. وكنت استمع اليها وابتمسم .. وغالبا ما كنت استحضر في مثل هذه المرات صورة الفيلما التى تقيم فيها والتراس المزدهم بكل انواع النباتات .

وبيوم جاعتنى بتلك الباقية من الزهور المتنوعة وقالت « خذها هدية منى » حرت ماذا أقول لها .. لكنها ضحكت ودفعتها نحو صدرى « انظر كم هي مبهجة ونضرة .. خذها منى .. خذ » .

واخفعتها منها .. من طريقة تنسيقها والوانها البديعة ليقت أنهما رسالة من نوع خاص .. هنات نفسى وتلت « ان الطريق الى قلبها هذا يغرش بالزهور » .



فى البيت لطمت اى خديها وصكت صدرها ولم تقدر على الكلام
لمدة دقائق بعدها انطلقت تصرخ وتولول : « الولد جن الولد جن ..
الولد جن الولد جن .. ولما كنت أخشى ان يتجمع الجيران وانا لا اعرف
لذلك سببا فقد وضعت يدى على فيها وسحبته الى الداخل قليلا
فأزاحت يدى وصرخت فى وجهى : « يا مجنون .. يا مجنون .. بدلا
من ان تشتري حزمة ورد .. براحتك واشتر لها كيلو تين » .

نظرت الى اختى الصغيرة النائمة اسفل الحائط وطمأنت اى
وافهمتها انها هدية من انسان عزيز واخذت أضاحكها حتى انصرفت
متوترة الى شئونها .. بعدها استبدلت ثيابى وارتيت على الصحارة
ثم فضضت الباقة وانهمكت فى فك غوامض لغة الزهور واللوانها حتى
بدأت اشعر بنقل فى راسى فوضعت الباقة على المقعد الذى اضع عليه
كتبى ونمت وانا افكر فى الزهور والفيل والتراس .

عندما تيقظت فى الصباح لم أجدها على المقعد .. وكانت اختى
جالسة حيث كانت تنام .. سألتها : « اين الزهور ؟ »

مدت ذراعيها وشتتها لتحى وجهها من ضرب محتل .. صرخت :
« اين الزهور ؟ » . ولم اكن فى حاجة لاي اجابة فقد عرفت من لىون
شفيتها انها اكلتها .

وماذا بعد ، السير في الحقيقة ليلاً ، ؟

قراءة نقدية لمجموعة « محمود الورداني » .

بقلم : احمد يوسف

ببجرد قراءتك للسطور الأولى لمجموعة « السير في الحقيقة ليلاً » لمحمود الورداني ، تحس أنك أمام كاتب له عالمه الخاص ، اختار أن يعبر عنه بلغة أكثر خصوصية ، وأنه لا بد لك أن تبذل الكثير من الجهد لكي تستطيع الدخول إلى هذا العالم ، وأن تبذل جهداً أكبر لاستيعاب تفاصيله الغزيرة .

لكك أيضاً تحس أن الورداني لديه وعى غائق بتجربة الكتابة الإبداعية ، سواء على مستوى المضمون أو الشكل ، وأنه يراهن منذ البداية الأولى على كونه فنانياً متفرداً .

في تصديزه لمجموعته ، يقتبس مقرة عن « الأخوة كرامازوف » على لسان أحد أبطالها « إيمان » ، ليوحى لنا أنه ككاتب يفضل أن يخرج على نظام العالم من أجل الإحساس بكل ما يحتويه هذا العالم نفسه . وأنه يضحى بالمطلق من أجل غريزة الحياة .. هذا الاقتباس من « ديمستوفسكي » قد يوحي لنا أن الورداني سوف يضيء في طريق المؤلف الروسي العظيم نحو استكشاف العالم الداخلي لأبطاله ، لكننا نكتشف أنه قد اختار — بقدر كبير من التعمد والوعي — طريقاً مغايراً تماماً ينتهي إلى مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، وهو أن يرى العالم من الخارج رؤية موضوعية محايدة وباردة ، وأن يخطو في قصصه نحو تجسيد كل الملامح الأسلوبية لتلك المدرسة الروائية .



في قصته الأولى « ولد وبنت » شخصيتان مجردتان : هو وهي .. وعلى الرغم من بعض التفاصيل إلا أن القارئ لا يستطيع تحديد زمان أو مكان ما ، وليس هناك حدث سوى خيوط علاقة وليدة لا يعرف القارئ أن كانت ستتم أو انتهت سوف تموت .

لم يكن الورداني قد وضع قديمه بعد داخل حدود أسلوب الرواية الجديدة ، فهو يسمح لنفسه — كراوى — بتدوير من التحير عما يجول داخل كل شخصية « كان قد قرر ... كان يعلم أنها غير صالحة ... كانت تعلم أنه ربما يكون كذبا ... كانت هى متأكدة ... وكانت تؤمن ... الخ » مما يسمح بأن يعنى القارئ ببعض التقليل أو التضاد بين الشخصيتين ، « هى » أكثر منه خبرة وتعرف بشكل يقينى ما تفعل وما تريد ، بينما « هو » يتصرف بخجل وعدم قناعة .

على الرغم من ذلك ، فإن الورداني فى قصته الأولى كان قد قرر أن يتبنى مدرسة الرواية الجديدة ، فهو لا يسمح للشخصيتين أن يتحدثنا بضمير المتكلم (وأن عاد الى ذلك فى قصته التالية « الصرخة ») ، حيث يكون على الراوى أن يقوم بتقديم سرد محنايد ويأخذ للتجربة ، يتخلل ذلك الاسترسال فى وصف الملائس ، أو طريقة إمساك البنت بحقيبتها ، حتى وأن كانت هذه التفاصيل غير ضرورية داخل العمل ، ودون أن يلجا الراوى للبحث عن حبكة من أى نوع .



فى « الصرخة » يبدو الورداني وقد عثر على طريقته المثلى فى القصص ، والتي تتيح له القدر الأكبر من الوصف الموضوعى ، وهو أن يكتمل « الحدث » — أن كان هناك حدث ما — قبل بداية القصة بالفعل . وفيها أيضا بنت ، وامرأة عجوز ، وجثة رجل .. وجميعهم بلا أسماء .. ويختار الراوى أن يصف — بحياد كامل — تلك اللوحة المكتملة أمامنا ، وهو أذ يصفها من الخارج يستعين بتفاصيل بصرية خالصة : اللون ، والخط ، والشكل ، أو أن يسترسل فى وصف الأصوات أو الروائح أو الملمس .. والشخصيات لا صراع حقيقيا بينها ، على الرغم من أن للمعجوز حضورا قويا طاغيا على حضور البنت ، وحيث يكون حضور الجثة قد ضاع بعد الفقرات الأولى للقصة .

وهذه القصة تحتوى على بعض « الموتيفات » التي تتكرر فى أعمال الورداني : « البطل منتفخ ، نفخة ، متاهية للانفجار » ، حيث تخرج الأحشاء المنتفخة المتجدة .. « والتي نصايفها مرة أخرى فى قصته « المواسم » ، وكذلك « تصب الشاي وهى ترتقب التفاعلات المنفجرة : الواحدة تلو الأخرى » كما جاءت وينتفخ النص تقريبا فى قصته « مدعاة تعمل بالكرومين » ، على الرغم من أن السياق فى كل قصة يختلف عنه فى القصص الأخرى .

وقصة « الصرخة » — وقد اقتربت الى حد كبير من الأسلوب الذى سوف يصبح العلامة المميزة لمحمود الورداني بغمقها تعال أيضا .

كثيراً من التفصيلات الأسلوبية التي سوف نلازمه في معظم أمثاله التالية .
 أنه يختار « التهمة » التي تحمل بداخلها بذور صراع شديد القسوة —
 أو قل بذور تنقض بمعنى أدق — مثل العجوز والبنت ، لكنه يجرد هذه
 التهمة من كل التفاصيل التي قد تضيء على الصراع أي ملامح إنسانية .
 في نفس الوقت الذي يقوم فيه بالعديد من الاستطرادات الوصفية
 المحلدة ، التي تنزع الدراما نزاعاً من قلب القصة ، ولا تترك سبيل
 ماركها الميلودرامي .



في « فانتازيا الحجرة » تكرار للصراع بين شخصيتين مجردتين ،
 صراع يمتد في الزمان فكأنه بلا بداية أو نهاية — على الرغم من أن الزمن
 في القصة يبدو قصيراً جداً — وبدلاً من الجثة في القصة السابقة ، هناك
 قطة ترصد الأحداث دون مبرر لوجودها سوى أن تجسد ذلك « البصاض »
 اللامنتهي الذي نراه في مدرسة الرواية الجديدة . ويستخدم الكاتب نفس
 أسلوبه الذي الكمل في « الصرخة » ، بل ويطوره لدرجة استخدام جمل
 تقديرية تفسيرية حين يفتح قوساً ليفكرنا بأن المفتاح « مصنوع أيضاً
 كالآخرة من النحاس ، أو « لأن البشر المدخنين في لحظات معينة يحتاجون
 إلى التدخين بشكل ملح وحاد » .. أو حين يتدخل الراوي فيقول « أقول
 أنه » .. ويكرر بعض الكلمات التقريرية « حتماً » .

وهذه القصة تنتقد « حيوية » الوصف الحسي ، تلك الحيوية التي
 ميزت القصة السابقة ، وإن اعتبر الكاتب ذلك خطوة إلى الأمام في تجريد
 أسلوبه ، لكن هذا الوصف هنا يبدو مصطنعاً ، واللغة مقطعة .. وربما
 كان التجريد الكامل للشخصيات والحدث هو السبب الرئيسي وراء ذلك
 الافتعال .. كما أن ذلك التجريد قد أدى — أحياناً — إلى تكرار
 الوصف والإسهاب فيه حتى أنه يمكن إعادة ترتيب بعض الفقرات وتبادل
 أماكنها في القصة دون أي تغيير في السرد القصصي نفسه ..



في قصة « تحريك الأعضاء الصغيرة » تنوع جديد على لنفس
 الشكل الذي اختاره الورداني ، فهناك أيضاً شخصيتان مجردتان : الأم
 ورضيعها . قد تحمل هذه القصة بعض الملامح الشقاء الانساني ، لكنه
 يضع في التجريدية الكاملة ، حتى أن القصة تتحول — مثل « الصرخة »
 أو « فانتازيا الحجرة » — إلى صورة ميلودرامية — لماتنيكية — تتعارض
 مع (أو ربما كانت بسبب) ذلك الأسلوب الموضوعي المحلدة الذي يختاره
 الكاتب ، بالإضافة إلى ضياع ذلك التناقض الجلي في إحساس المرأة
 تجاه وليدها كالم وأخزاة معا في زحام التفاصيل البصرية والسمعية .



« بحر البقر » اسم له دلالة الخاصة بهى كى قلوبه مصرى ، لكك تلقا بان الكاتب — مستخدم نفس أسلوبه الصليق ، وربما جريد ويرود أكثر — ينزع عن ذلك الاسم دلالة ، بل ولا يضيف أى دلالة من أى نوع ، حرصا منه على نفعه الخاصة .. لذلك فلك ان تجد مبررا لاستخدام الوردانى لمثل هذه « التيمات » التى تجعل ارتباطا نفسيا بالوطن ، وهو الذى لاختار — من قبل موضوعات تجريدية تبدو احبنا مقبسة عن واقع غير مصرى .

وعلى الرغم من الدلالة السياسية والوطنية — بل والانسانية — لمثل هذا الموضوع ، فان الوردانى قد وصل بشكله الفنى الى أقصى ما يمكنه من التجريد ، وهو التعامل معه كلوحة تشكيلية بكل ما فى الكلمة من معنى ، لوحة جاهزة لا يبقى امامه كراو — إلا ان يصفها بلغة الموضوعية المحايدة ، يبدى فيها موضوع اللوحة متباعدة عنه وعناء وليس هناك من وسيلة للاقترب منه الا قول الراوى : « تصورت اننى لو محدث يدى ، فسوف اقتبس على النهج ، والله فى كفى » ..

لقد وصلت النزعة « الاستاتيكية » عند الوردانى فى هذه اللوحة الى اقصاها ، حتى ان الانفجار المتوقع فى النهاية يبدو غبا ، غير مبرر ، ودون دلالة .. انه فقط يقطع على الراوى متعته فى تأمل تلك اللوحة ، ورغبته فى ان يمد يده ليعتمر النهج .

واذا كان الوردانى — الراوى — قد اختار فى هذه القصة ، وقصص أخرى ، ان يستخدم ضمير المخاطب ، فان كتابا عديدين — تقليديين وغير تقليديين ، وهذا ما سوف نوضحه فيما بعد — قد استخدموا هذه الصيغة ، لكن لس من بينها بالتأكيد ان يقوم الكاتب بتحديد زاوية انحراف بصر المشاهد — القارئ — الى العمل « جزاوية » قدرها خمس وأربعون درجة « مما لا يجعل أى دلالة خاصة او عامة ، او ان يقترح على القارئ وبشكل فج : « افضل ان تخطو خطوات جانبية قليلة نحو اليسار » .



فى بداية قسمه الثانى « يوم طويل » (الذى سبق نشره تحت عنوان « أربع قصص قصيرة ») ويرد الوردانى اقتباسا عن « سان جون بيرس » ، يوحى فيه بان هذا التبريم إعادة اكتشاف لعالم الطفولة الذى عاشه ، وهى فكرة تلح كثيرا على العديد من الفنانين والادباء عبر كل العصور ومن خلال وسائل فنية مختلفة ، وان كنت ايضا تلح بشكل

خلص على معظم كُتُب القصص القصيرة في مصر ، وعلى الرغم من أن
لذلك مبرراته ، هو أضعف ، أنظمية وغير انضائية — والتي تبين تحتاج إلى
دراسة خاصة ، فإن ما يهمنا هنا هو تناول محمود الورداني لهذا
المعلم .

إن القسم الثاني بقصصه الأربع هو حقا بقايا صبور قديمة . قام
الورداني باختصارها ، وجعل بطلها هو « الراوى » مصطفى الذي
يسمى من « القاص » الورداني أسلوبه (في قصة « المواسم » يوجد
ثلاثة رواة ، مصطفى هو واحد منهم) . والتقصص الأربع قد تصبح —
بوحدة المعلم والراوى فيها — نواة لرواية ، لكن قصصها تبدو مجرد
« البرم » تتجمع فيه هذه الصور ، قد يتغير ترتيبها ، أو قد تبتلع واحدة
بمها ، أو قد يضاف إليها صور أخرى كثيرة (مثل قصة « بيت عمى »
على سبيل المثال ، والتي لم تنشر في هذه المجموعة ، ونشرت في « جلنى
» « الدوحة » « انظرية » ، « والثقافة الجديدة » « القاهرة » في نفس الوقت
تقريباً) .

والكاتب حين يختار البحث في هذا العالم ، يقرر ألا تكون رحلته
فيه اكتشافاً من خلال عيون طفل ، وإنما « إعادة » اكتشاف يقوم بها
الراوى نفسه الذى سبق وأن قابلناه في قصص القسم الأول ، مستعيناً
بأسلوبه الحياضى ، مستغنياً في التفاصيل التشكيلية أو الحسية ، لكنه
يتخلى عن نزعة التجريدية في وصف شخصياته ، ليستفيض — على
العكس تماماً — في ذكر تفاصيل عديدة محاولاً إضفاء كل تجسيد على
هذه الشخصيات ، وإن لم يبق منها الكثير في ذهن القارئ لاحتوائها
على تفاصيل كثيرة غير هامة .

في قصته « المواسم » يقوم ثلاثة رواة بوصف الحدث نفسه (في
رواية « درجات » من تأليف « ميشيل بوتور » يقوم ثلاثة رواة على
التوالى بوصف تجربة واحدة) . الأم في البداية — يتعصبا روح الراوى
المعتاد عند الورداني — تستفيض في وصف مشهد التبور (ملهماً فعل
الراوى مصطفى في قصة تنتمى إلى عالم مغاير تماماً وهو « السير في
الحديثة ليلا ») بلغة تشكيلية محايدة . وهو أيضاً تقطع ذلك الوصف
أحياناً بالعودة إلى بعض لقطات من الماضي ، وهى لا تتطلى عن ولع
الراوى الذى اعتنائه بوصف الجثث وهى تتحلل (مثل قصة « المرخة ») ،
بل ولا تتورع أيضاً عن أن تستخدم أسلوب المضايق الذى استخفنه
الراوى في قصة « بحر البقر » : « وانت حين تنظر ، فانه لا يملك أن
يتميز سوى الأجساد للسوداء الملتصقة المترامية » .

وعندما يأتي دور الطفل كراوى ثلثي شخص الولد فى أكثر اقتراحا من عالم الطفولة ، غلطية بخطبة الى حمد بها عن تلك اللغة الواحدة ، خاصة فى ذلك الجزء الذى أورده مختفيا حتى فى الشكل الطباعى عن بقية فقرات هذا الجزء من القصة : « وقالت ان الجنة جميلة ، وفيها خيول بيضاء ، وبحار — كالاسكندرية — وملاعب كرة ، وسيوف ، وميرى ... الخ » ، وان كان معنى الكاتب يسيطر أحيانا على وعى الطفل : « وعندما مات ، أصبحت تبنى كل الذين ماتوا » ، او فى اصرار الكاتب على تكرار وصف الطفل للونين : الاصفر والامسود ، هذا الوصف الذى افاض فى استخدامه خلال الجزء الخاص بالأم ، او فى الاستغراق المعتاد فى الوصف التشكيلى حتى وان كان سخيفا : « وتهتز بجذباته بخطوط انفية » .

أما الجزء الخاص بالبيت فهو بلا شك اقربها لعالم الطفولة ، وان لم يتخلل الكاتب عن جعلها ترى « لون الحجر الرمادى المغرب » بنفس النص الذى جاء لسان الأم والولد فى الجزئين السابقين .

وعلى الرغم من ان الكاتب قد تخلى فى هذا الجزء عن تجريدية الشخصيات ، الا انه لم يستطع — او لم يرغب — فى التخلّى عن أسلوبه المحايد فى معظم فقرات هذه القصة ، مما اوقع الشخصيات مرة اخرى فى التجريدية غير المقصودة ، حتى ان الجزئين الخاصين بالولد والبيت يمكن مزجها دون تغيير يذكر ، بل ومن الممكن قراءة هذه القصة — مع بعض التعديل فى الضمائر من المؤنث الى المذكر — بتصور ان الأم هى التى ماتت ، وان الاب هو الذى صاحب طفليه لزيارة مقبرتها .



فى قصة «يوم طويل» نجد استمرارا لنفس النغمة التى تحدثت بها الولد كراوى فى القصة السابقة ، وهى اشارة بأدب الاعترافات ، نهي تناول حادثة اضطر خلالها الراوى — صبيا — للاشتراك فى بعض عمليات اللسقة الصغيرة ، والتجربة نفسها تتقاطع — كالمعتاد — مع الكثير من التفاصيل الزائدة من الألوان والأشكال ، وتفصيلات أخرى جديدة مثل علاقات الشخصيات الثانوية جدا : « عندما كانت نائين البيضاء ، ابنة المرحومة تالعت فايزة — وهى ابنة عمى فكرى — التى رباها بابا نواد وعينى أمكار — لأنها كانت لا يتحبان منذ زواجهما — عندما كانت نائين البيضاء ، هذه نائى ... الخ » ، او ان يذكر لنا بتصميم بارد أرقام الأيوبوسيات التى استقبلها الراوى .

والوردانى يمسود لأسلوبه فى استخدام ضمير المخاطب والسدى .

تبناه في «البحر الأسود» حتى وإن كان ذلك خارج سياق أسلوبه في القصة كلها ، ودون مبرر لذلك « وأصبح بوسك الآن أن ترى جيدا ... وإن تضيق - حقا - عندئذ - بالرائحة النفاذة لدورة المياه .. » لو « كانت الحارة مظلمة تماما ، ولم يكن بوسك (هذه المرة أيضا) أن تتبين البيوت التي انتصبت .. » أو هو يستخدمه كما يستخدمه كتاب تيار الوعي - وهو ما يتناقض مع أسلوبه السائد - مثل « وتضحك أنت وتضحك لما وتطلق النفاذة » .. أو « ورحت أنا أريت على ظهرها وهي تهر ساقها وترنع وجهها اليك .. وتحوطك من الخصر » (لاحظ الانتقار المفاجيء في استخدام الضمير في العبارة الأخيرة) .



في « صورة للخروج » يقصد الورداني التلميح بمعنى « الخروج » في العهد القديم ، أن عائلة الرواي الصغيرة تضطر للنزوح عن مسكنها المتواضع ، لأن الأم مشتهية من أحد الرجال الذين يطلبونها بغطاظة .

وفي هذه القصة تخف كثيرا برودة وحياد أسلوب السرد ، وتقرب أكثر من رؤية عيني الطفل لتجربة مريرة ، لكن الكاتب ما يزال مصرا على نزع الدراما من قلب العمل ، وذلك بأن يقطع الحدث الأصلي مع استطرادات لا علاقة لها في الغالب بالنقطة التي انقطع عندها الحدث ، مما يترك العمل فارغا إلا من مسحة ميؤودرامية ناتجة عن صراع أشبه بصراع الأبيض والأسود .

ومثل القصة السابقة ، يحاول الورداني في الأجزاء الأخيرة رسم « الجو » الذي كانت تدور فيه أحداثها ، في قصة « يوم طويل » تأتي أصوات برامج الإذاعة الرمضانية عبر المذياع ، وهذا نجد جو الانتخبات الذي ينجس به الطفل مع عائلته أثناء رحلة الهرب في الشوارع المظلمة ، وعلى الرغم من أن أضواء مثل هذا الجو تدغم كثيرا في رسم صورة المساة ، إلا أن الكاتب يختار أن يضع هذه التفاصيل متجاورة بشكل حيادي تام ، ليترك مساحة كبيرة للإجتهاد من القارئ والناقد معا ، يمكن فيها « اعصاف » علاقة ما .



في قصته الأخيرة من هذا القسم « مخافة تعمل بالكرونتين » يقدم الورداني صورة أخرى من صور الطفولة ، صورة قد تحمل كثيرا من

للشجن والجنين الى العمودة الملبى - على خلفه الثلاثة - صور السابقة - حين كان كبر السن يقومون بطقون خاصة استعدادا للاستماع الى حقة ام كلثوم الشهرية ، وحينما تكون الفرصة مهيأة لان تنور داخل نفوسهم ذكريات قديمة مليئة بالأسى وبعثة على السخرية ..

ولكن الورداني - كالعادة - يتوقف عند أسلوبه المحاييد والوحيد ، مع استخدام انقطاعات بين اللحظة الحاضرة ولحظات الماضي ، قد تكون هذه الانقطاعات في هذه القصة لها دلالتها خاصة عندما يستمرس العم في سرد شذرات من ذكرياته ، الا ان القصة تسقط أحيانا - مثل القصص السابقة - داخل انقطاعات غير مبررة (مثل حكاية الأخ « عبد العظيم » الذي يعيش في حوان ...) ، او في تكرار شرح العلاقات التي ليس لها أهمية : « كان هو ابن عم ابي وابن خالته في نفس الوقت » والتي سبق ان ذكرها في قصة « يوم طويل » بالإضافة الى الاسهاب الشديد في الصور التشكيلية او الحسية ، حتى انه يكرر - كما سبق القول - صورة تأمل الطفل لانسكاب الشاي « وهو يصنع الرغوى والفتاعات المنفجرة : الواحدة ذو الأخرى » كما جاء في « المرخة » على الرغم من ان الشخصية التي تقوم بهذا التأمل ، والسياق ، يختلفان اختلافا كبيرا بين القصتين .

وعندما ينتهي هذا القسم الخاص باستدعاء صور الطفولة ، تشعر انه من الممكن للورداني ان يكتب عشرات القصص التي تدور في هذا العالم ، وان معالجته لها سوف تجعلها جيعا ليست الا قصة واحدة يعاد كتابتها عشرات المرات .



يحتوي القسم الثالث والآخر « السير في الحقيقة ليل » على ثلاث قصص ، الأولى والثانية مقتبستان عن تجربة واحدة ، وهي « مشاهدة » جثث شهداء الحرب ، و « حضور » لحظات دنوهم . وهذه هي المحاولة الثانية للورداني لاقتحام منطقة « الحرب » بعد قصته « بحر البقر » ، ومظنا لم يكن من الممكن بالنسبة للقارئ ان يدرك - من خلال القصة وحدها - ان الكاتب يقصد « لمساءة » بحر البقر لولا عنوان القصة ، فاننا ايضا لا نعرف - على وجه الدقة ، ومن خلال القصتين - أي حزب يقصد ، وان كان من المفترض - دون أن يكون هناك دليل على ذلك - انها حزب التحرير عام ١٩٧٣ ، وهو بهذا يطرح جانباً أي دلالة سياسية حقيقية للحث نفسه .

في قصة « المر في الخديشة ليلا » يتعدى لوردانن تقديمت
 تجزية حضور ذهن جندي شهيد ، فيقسمها الى لوحات تبعو متفصلة ،
 داخل كل لوحة العديد من الانقطاعات التي تتكرر في لوحات اخرى ،
 وهناك ايضا العديد من الاتصالات التشكيلية التي تشابه احيانا
 (حتى انها تبدو مكررة) مثل وصف الزخارف الحديبية لابواب
 المقبرة ، او زخارف البهو الذي ترقد فيه جثة الشهيد (لمن هذا
 يفكرنا بوصف « الغريب » لالبر كالمو للحجرة التي ترقد فيها جثة
 امه) .

والراوى في هذه النقص هو مصطنع الذي قد يكون هو نفس
 الراوى في قصص القسم الثاني للمجموعة — دون ان يكون هناك
 دليل قاطع على ذلك — وهو يتفرد باحدى لوحات « السر
 في الحقيقة ليلا » والتي اطلق عليها « انا » ، يقدم لنا — مثلما
 فعل في « يوم طويل » — اعترافا ، او اعتذارا ، بأنه لم يسع بشكل
 جدى في الاشتراك في عمليات الحرب ، او لعله جاهد لكي لا يشترك
 فيها . كما انه يستطرد في نفس اللوحة في شرح علاقته بفتاة ،
 ولا ييخل ايضا — في لوحة يقول انها خاصة به — يشرح العلاقات
 النسائية لشخص آخر يحضر معه لحظات الدفن .

وعند نهاية القصة ، وبعد ان تكون جثة الشهيد قد غابت
 داخل الارض ، وقبل ان يفادر الراوى اسوار المقبرة ، تكون جنث
 شهداء آخرين قد جاءت . وبدلا من ان يقف الراوى عند هذه النقطة
 لعل عليه يكتب شكلا ودلالة اقوى ، يستمر في سرد عابسة
 استلامه لمروكات الشهيد (في قصة « داخل المناهة » لان روب —
 جريه جندي يقوم بتسليم مروكات جندي قتل) تجسيدا لتحصول
 الانسان الى مجرد اشياء صغيرة ، ونفيا لكل دلالة او معنى
 لاستشهاده .

وتأتي العبارة المنقولة عن لوحة تذكارية تؤرخ لتأسيس مقبرة الشهداء
 والتي لا يعلق عليها الراوى الا « اننى مضيت الى الخلف ، وفتحت
 باب العربية ، واندفعت الى الداخل بجوار النافذة ، فيها كنت اسمع
 هدير « المحرك » تاركا — مثلما في « صورة للخروج » مساحة للقارئ
 لكي يقوم « بتخريج » دلالة سياسية ما ..



« جسم بارد صغير » هي تكبير لموقف ما قبل نهاية القصة
 السابقة ، عندها يتسلم الراوى مروكات جندي شهيد ، لكن الراوى

فيهما يبدو أكثر جيلدا ، انه هنا « لا ينتهي » باختصاره المختصر .
وقد توقف عن الخوف من أن تنهار فكرياته الحسية تحت وطأة
تجربة حضور دفن الشهداء . في القصة السابقة كان يقول
اننى اعرف تلمها ما اخافه ، وان اشد ما يزعجنى ان هذه الرائحة
الحريفة التى تلتصق بأنفك ، اخشى ما اخشاه ان تختلط برائحة
احلام ، الفتاة التى كنت احبها ، لكنه هنا يقول : « رحب
أعيد الفواصل الحديدية الداكنة » .. او « جعلت أشم رائحة الزهور
الداكنة » .. انه يهرب - بإصرار كامل - من زخم التجربة إلى بعض
الملاحظات الحسية الغريبة تماما كما كان يفعل « الغريب » .
الا ان القصة كلها تدور في زمن واحد ، على عكس قصته
الأخرى التى تحتشد بانقطاعات عديدة ، لكنه يحتفظ بأسلوبه المذى
لا يتغير ، والاسهاب القاسى فى مشهد تجهيز الجثة للدفن ، لكنه
لا ينسى أن يجعل الرجل الذى يقوم بتجهيز الموتى « يطلع » مثل
شخصية « بيريز » فى « الغريب » ، والتى جاءت فى سياق يشعبه
كثيرا السياق فى قصة الوردانى ، والتى كانت « تطلع » أيضا (ترجمة
حلمى مراد) .

* * *

في القصة الأخيرة « الأشجار عند البحيرة » ، والتى لا تربطها
أى صلة بالقصتين السابقتين حتى يضمها الكاتب فى قسم واحد ،
فى هذه القصة نجد تكرارا حرفيا للشكل فى « بحر البقر »
والمحتوى فى « الصرخة » . ليس هناك من جديد سوى المزيد من
الغموض ، الذى يبرزه الراوى بمحاولة تلمس أشياء تسبح فى ظلام
لحظة الفجر : « لسوف ترى أنها (المنضدة) تحمل الزجاجة والكوب
والطبق الصغير . وربما أن تلك الأشياء لا تتضح لك جيدا . وقد
بذت المسافة بعيدة فيما بيننا وبينها . وقد لا يكون ذلك صحيحا على
الاطلاق ، وربما أنها - المنضدة - تحمل أشياء مختلفة » .

والراوى يضع نفسه ، والقارئ معه ، فى داخل الحدث عقب
انهايه مباشرة ، وان كان يوحى عند نهائية القصة بأن هناك
احتفالا - غامضا ومشوشا - لصراع ما ، الا انه - مثل « غانتازيا
الحجرة » - صراع مؤجل الى خارج اطار القصة .

ولعل هناك طموحا لدى الكاتب فى قصته الأخيرة ان ينتقل من
مرحلة وصف لوحة من بعدين (قصة « بحر البقر ») الى وصف لوحة
من ثلاثة أبعاد ، يتحرك خلالها كمن يحمل آلة تصوير سينمائية :

« تلك صوف تظن أن عتيد بيشكل كمل » ، غير أن تلك بيتي أيضا جون دلالة ، ربما لأنه يعود لمعلم مجرد تماما بل وربما أكثر تجريدية من كل قصصه الأخرى .

تبقى الإشارة الى استخدام الورداني لكلمة « أيا » في هذه القصة أيضا ، والتي تردت كثيرا — ربما أكثر من اللازم في عمل فنى — في قصة « يوم طويل » والتي قالت عنها الناقدة الأستاذة « فريدة النقاش » — في تقديمها لمجموعة (أربع قصص قصيرة) — أنها تحمل دلالة على « اطلاقية النظرة الطفولية » ، على الرغم من أنه لا توجد أى نظرة طفولية في هذه القصة على الإطلاق .



ان المجموعة القصصية الأولى لمحمود الورداني تقدم لنا كتابا يتميز — بحق — بالقدر الكبير من التمكن من اللغة ، والقدرة على الإمساك بخاصية الالتصاق — وان وقع أحيانا في بعض الأخطاء القحوية — لكن الأهر يتجاوز ذلك ليصبح غنوره على « اللغة الخاصة » وسواسا قهريا يجعل من اللغة — أحيانا — وسيلة وهنفا في الوقت ذاته . ولعل هذه الظاهرة تنسحب على عديد من كتاب القصة القصيرة والرواية في مصر ، حتى ان الأهر ينتهى باستخدام الكاتب لأسلوب يجعل من تواصله مع القارئ ، وتواصل القارئ معه ، نوعا من المهمة الشاقة التي قد يتردد القارئ في أن يقوم بها . ولعل من المفارقات القاسية ان الوسائط الفنية البصرية والسمعية في هذا العصر قد احتلت — بالكثير من الفث والقليل من السمين — مساحة كبيرة من وقت الملقى ووعيه ، ولم تترك للأدب سوى مساحة شديدة الضيق ، ولا يفعل الكثير من الأدباء الذين يفترض فيهم الأصالة الا أن يقيموا حول ذواتهم أسوار عالية .

والتطويل المتأمل للملاح الأسلوبية عند محمود الورداني قد يتيح لنا فهم ظاهرة العزلة وعدم التواصل مع القارئ . نتيجة اختياره الواعى والمتعمد — والمشوش أحيانا — لدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، والتي قد تتناقض تناقضا جديرا مع رؤيته الاجتماعية والسياسية ، بالإضافة الى أن هذا التغرب يجد من يكرسون له : ويقيمون — باسم التجديد والمعاصرة — نظريات نقدية غامضة .

تتلخص الملاح الأسلوبية في مجموعة « السر في الحديقة ليللا » بأن قصصها جميعا تقينى موقفا دراميا ساكنا ، حيث تقف الشخصيات بلا ملاح في صراع مؤجل ، وقد اكتمل الحدث قبل أن يبدأ

الرواى فى القص ، وقد «تشكل» الموقف — الذى قد يكون أحيانا بعضا من الفكرىات القديمة — تشكلا كاملا حتى انه يتحصل بالفضل الى مجرد لوحة تشكيلية « ساكنة وجاهرة » يقسم الراوى بوصف تفاصيلها لنا ، مستخدما كل المفردات اللوتية والتكوينية ، والحسية أيضا ، بنفحة محايدة وباردة ، بل ومتعالية ، وان وقع أحيانا فى تيار التعبيرات الوجدانية .

ويبدأ الراوى بالسرد الوصفى لهذه اللوحة منطلقا من نقطة ما ، غير عابىء بأن القارئ لا يستطيع رؤية اللوحة كاملة بعد ، لهذا تبدو بداية قصصه ولسطور طويلة وربما فقرات كاملة ، بداية غامضة ملفزة دون أن يكون لهذا الغرض دور حقيقى فى بناء القصة . ومن الممكن أيضا انقول بأن الراوى يستطيع اختيار نقطة مغايرة أخرى لئى يبدأ عندها دون أن يغير ذلك من الأمر شيئا ، وهو أيضا ينتقل من مكان الى مكان على مساحة اللوحة (أو فكرى) انتقالا لا تحكه ضرورة فنية أو غير فنية ، ليتوقف طويلا عند تفاصيل لا ضرورة لها ، لتكتشف أن القصة تتمتع بايقاع شديد الرقابة ، أو ربما تنتقد أى نوع من الإيقاع ، كما انها تظلو من أى قالب على الإطلاق .

وهذا الوصف السراى للوحة التشكيلية الساكنة الجاهرة هو وحده الذى أوصل الوردانى الى استخدام ضمير المخاطب مع القارئ ، وهو قد يستغرق فى ذلك قصة بأكملها إن كان الحدث قد « تجدد » بالفعل فى هذه اللوحة (بحر البقر ، الأشجار عند البحيرة) ، أو قد يضطر إليه حين يلح عليه وجود لوحة تشكيلية ما حتى لو كانت خارجة عن السياق (يوم طويل) وقصص دفن الشهداء ، أو ربما ينزلق إليه — بحكم العادة — ميمسا يشبه تيار الوعى حتى ولو تناقض ذلك مع أسلوبه السائد ، أو قد يقع فيه أحيانا دون قصد فيها يشبه الخطأ اللغوى (فى إحدى فقرات قصة يوم طويل) . لهذا يصبح من المستبعد أن الوردانى يستخدم ضمير المخاطب « حين يستجمع فى لحظة استنفار كل قوة الرد فى داخله » كما ذكرت الأستاذة « فريدة النقاش » فى دراستها المذكورة ، أو أنه يستخدمه لأن « فعالية هذا الأسلوب قد تفوق كل الصيغ الممكنة الأخرى » بتعبير الناقد الأستاذ « ادوار الخراط » فى دراسته عن القصة القصيرة فى السبعينات .

وفى الحقيقة إن استخدام ضمير المخاطب ليس الا واحدا من الأساليب التى قد تستخدمها الرواية ، مثله فى ذلك مثل الصيغ الأخرى،

وإن استخدامه يختلف من كاتب إلى آخر ، فعلى حين نرى كاتباً مثل تشيكوف — قد يعتبره الآن البعض كاتباً تقليدياً — يستخدم ضمير المخطب (وإن كان ذلك نادراً) لتكثيف العلاقة الحميمة بين الراوى والقارئ ، فإن جويس مثلاً يستخدمه في سياق تيار الوعى ، الذى وصل عند فوكسر الى اقصاه من الغبوض والتشوش أحيانا بتجسور المونولوجات الداخلية العديدة ، بينما يقوم ميشيل بوتور الذى ينتهى الى مدرسة الرواية الجديدة باستخدامه في رواية « التعديل » ليضع القارئ مكان الشخصية الرئيسية وليورطها في الحدث . وإذا كانت هذه الأساليب جميعاً تفترض حضور القارئ حضوراً قوياً ومكثفاً كطرف رئيسى في عملية الإبداع والتفوق ، فإن الوردانى الذى يتوحد عنده — بشكل يدعو الى القلق — الراوى القاص بالراوى الشخصية ، يوحى دائماً بقدر كبير من التعالى تجاه القارئ ، بل والتجاهل أحيانا ، حيث يملك الراوى وحده مفتاح الدخول الى هذا العالم الغامض ، والذى يحجب عن القارئ بعض التفاصيل بينما يغمره بفيضان من التفاصيل الأخرى .

وتتراوح التيمات التى يأخذ عنها الوردانى لوحاته بين الصور الذهنية الخالصة التى تعوض تجربيتها وجفافها بقدر كبير من الغرابة أو القبح أو الميلودرامية ، وإن حاول أن ينزع عنها تلك الصفات في أسلوبه السردى) ، أو أنها تعتمد على بعض الذكريات القديمة أو الحديثة ، التى يضيف الى بساطتها قدراً كبيراً من « الطبيعية » الفجة ، ومعظم هذه التيمات تدور في أجواء الابل ، أو عند الصباح الباكر ، وعادة ما تكون في فصل الشتاء ، وهذا كله يسمح بفزارة تشكيلية وحسية يستمتع الراوى بسردها .

كل هذه الملامح الأسلوبية اختار لها النقاد تعبير « الشيتية » أو « التشيى » ، اتباعاً للرواى الفرنسى الان روب — جريبه ، الذى أعلن في مقالاته التى جمعها تحت اسم « نحو رواية جديدة » ان « رواية الشخصية قد أصبحت ملكاً للماضى » أو ان « الراوى كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، انه لا يتدخل وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التى يقف فيها » . وإذا كان روب — جريبه قد رفض الشخصية الروائية ، فإن له الفضل في اكتشاف شخصية « البصاص » أو « اللانتمنى » على نحو أعمق من سبقوه في كتابة الرواية — وهى شخصية روائية بالتاكيد وإن كانت بطلا لمعظم أعماله الروائية ، هذا البطل الذى يقف دائماً خارج التجربة ، محايداً ، غير مبال ، يفتقد — بل ويرفض — التفاعل مع العالم من حوله تحت شعار « انكار

المبسوطة: التي يصف بها الإنسان المسلم من حسناته خبيثا عليه
تجيرات انسية وهو الشعار الذي رفعه روبرت سجره .

وفي الحقيقة ان مدرسة الرواية الجديدة ليست جديدة كل الجدة ،
فهى تعتمد اسلوبا يتلخص فى « التفيت » و « التجاور » : تفيت
العالم الى جزئيات وتفصيلات صغيرة ، لكى تكفى بوضع هذه الجزئيات
فى علاقات تجاور محاييد ، والتصميم على عدم تورط « ذات » الفنان
فى « موضوع » عمله .

وهذا الموقف من العالم ، واسلوب التعبير عنه ، يمتد — داخل
عالم الفنون — الى المدرسة الانطباعية التي كتب عنها «ارنولد هاوزر»
فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للفن » (ترجمة الدكتور فؤاد زكريا) :
« كل لوحة انطباعية هى تسجيل للحظة فى الحركة الدائمة للوجود
(اى تثبيت لها) وعرض لتوازن مهدد ، غير مستقر ، لتفاعل القوى
المتصارعة » ، وحيث الاسلوب هو « تصوير الضوء ، والهواء ،
والجو ، وتحليل السطح المتساوى اللون الى بقع وخطوط لونية ،
وتفكيك اللون الموضعى الى قيم انه التكيف المرتجل بتخطيطه
السريع الخشن ، والادراك الصابر ، الذى يبدو غير عابىء بالموضوع »
.. اما موضوعات الانطباعية فقد كانت تركز « على تجارب شخصية
بالمعنى الدقيق ، تجارب العزلة والوحدة ، ومشاعر الحواس » .

وفى تطابق دقيق بين الانطباعية «الرواية الجديدة فى فرنسا»
والتي ظهرت فى فترة كان العالم القريب مصنوما بشاعر اليأس
والاحباط وسط عالم اختصار نصفه فى الشرق طريقا جديدا ، فقد
كان الواقع الذى ظهرت فيه الانطباعية « مثيرا ، وديناميا ، ودائما
التغير » ، وفى الحالتين فان الفنان يكتب « بدور المشاهد ، والذات
المفعية المتألمة ، وانخاد وجهة نظر الانزعال والانتظار وعدم
الانترام ، اى بالاختصار ، الاكتفاء بافخاد وجهة النظر الحالية الخالصة
وحدها » ... كما ان « الفعل الفنى لدى الفنان قد اصبح يعد غاية
فى ذاته ولعبة مكثفة بنفسها » اى شكلا « من اشكال الفن للفن » .

ان مدرسة « الشيئية » التي يقول عنها الاستاذ «ادوار الخراط»
فى دراسه المذكورة انها قد أصبحت فى مصر « تكليكا معروفا
وشائعا ، ولوشك بدوره ان يصبح تقليدا مكرسا له ما للتقاليد من
سطوة ومن سهولة فى الوقت ذاته » ، هذه المدرسة تقع فى مآزقين :
فى فلسفى .

مهي على المستوى الفني تستعير من وسيط فني مختلف ثما لها (الفن التشكيلي في المدرسة الانطباعية ، أو السينما في خلق علاقات مؤنثجية) القدرة على استخدام أسلوب التقنيات والتجاوز : فاللغة بطبيعتها لا تستطيع الاكتفاء بمجرد « تجاور » الوصف السردى للأشياء لكي تخلق بينها علاقة ما عنى حين يبقى للتجاوز في الفن التشكيلي أو السينما دلالة فنية تنفى نكرة الحيداد البارد الذى تحدث عنه الرواية الجديدة في فرنسا ، فان تجاور لونين أو شكلين ، أو تعاقب لقطتين ، يلزم المشاهد بخلق علاقة جمالية أو دلالية ، فيها يشبه إعادة صياغة للواقع الذى تراه العين .

كما ان العالم لا يمكن التعبير عنه من خلال اللغة باستخدام الوصف الحسى للأشياء فحتى اللغة العلمية شديدة الجفاف تضطر للاستعانة بادوات الوصل أو العطف ، كما تستخدم الصفات أو الاضافات . وبينما يمكن للفن التشكيلي أو السينما تقديم صورة واحدة قد تستغرق رؤيتها ثانية واحدة فان اللغة قد تعجز عن التعبير عنها في صفحات كاملة (وربما كان هذا هو ما دفع روب - جرميه للتأجيل الى السينما لأنها اقدر على تقديم أسلوبه الروائى الجديد) .

أما المشرق الفلسفى للرواية الجديدة فهو وقوفها على أرض « الوصفية » التى تبدأ كفلسفة مثالية ذاتية ، حيث لا يتم المعرفة الا من خلال التجربة الحسية المباشرة ، أو الإدراكات ، أو الانطباعات ، وحيث تسهم - مثل الانطباعية والتسيلية - في تنقيت العالم الى ظواهر معزولة عن بعضها البعض ، ومعزولة عن الذات التى تتلقاها ، وتتوقف عند وصف هذه الظواهر من الخارج ، لتكتفى بوضعها متجاوزة دون ان تطيح الى الوصول الى « فلسفة » متكاملة ، بل انها تصل الى انكار أية « ايديولوجيا » انكارا كليلا .

لقد ولدت الوضعية - كما ولدت الانطباعية والتسيلية - وسط زحمة التفريغ الدراماتيكية التى يبع بها العالم الغربى أثناء ازيماته التى تهدد وجوده . ولأنها تحمل تناقض التعبير عن الزهو البالغ فيه بالتجزؤات العلم « الغربى » الحديث ، ونزعة الشك وخيبة الأمل فى التقدم الانسانى ، فانها تكتفى بالأذعان للأمر الواقع ورفض كل ما يهدد خلود المجتمع البرجوازى ، وتدعو للامتناع له ، وتكريس تناقضاته .

وهو إذ ترفض وجود علاقة من أي نوع بين الوعي ، والوجود : باعتبارها مسألة ميتافيزيقية وغير قابلة للتحقق ، فانها تنكر بالضرورة تلك العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، وحيث يجب على الشخصيات أن تبقى مجرد « لا معنى ، بخاص » يفتن ويقنع بمكانه خارج العالم ، وحيث يبقى على الفيلسوف ، أو الفنان ، أو الروائي ، أن يتحول إلى كائن مستلب ، وأن يفقد — بارادته — قدرته على تفسير قوانين العالم من حوله ، بل وأن يفقد — وهذا هو الأهم — قدرته على تغيير هذا العالم !!

اقرأ في العدد القادم

ملف العدد :

* نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث

— كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر

فايز بكداش

* دراويش نجيب سرور

فاروق عبد القادر

* عن الرواية العربية

د . شريف حنا

* شكواي المصري الفصح

شعر : وصفي صادق

مزامير العصر الخلفى

عبد الستار سليم

(١)

غنيت .. وتاج الجوع على راسى ..
ينزف عشقا

صليت .. ودمعى يحترث الخنثين
فليس بوسعى قتل الشمس ..
وليس بودى ان اشقى
فى كل مخاض ..

أضحك .. أبكى .. أرسم ..
الى ..

فوق الأنهار

واهز الى بجذع النخلة بعد سمر
نهار الصوم
واهز الى بجذع اليوم
والجذع اليابس لا يعطى الا
حشفا

يساقط حلم الابس على راسى
كسفا

وقطار الليل ..

تعود ان يفلت منى

وقطار الصبح ..

يثير على وجهى اثرية الجسر

فأهاب الليل .. وصوت الضوء ..

ورف جناح النسر

(٢)

مات « الفرعون » — كما قالوا —

ومضى « هابان » وعصر السحر ..

فكيف — اذن — يعلو شأن السحرة !؟

(تنأى أسماك القرش بهذا البحر الضيق ..

عن كل شبك الصيادين .. ولو كانوا مهرة)

(٣)

يلتقم الحوت ذراعى .. حين أحاول طرح شبكى فوق الماء

تختنق سحابات الأمطار .. على عتبات الموت

ويعشى أعينها برق النجم اللاء

تحتنق وجوه الناس

تتعري الدور

يتخثر فوق رصيف البغض .. دم القلب المكسور

يغدو جرح الجبهات بعمق ملايين الأعوام

والعسس نيلام

والرمز الواقف فى ميدان النهضة .. يثأب ..

يطواه الشيب .. يشيخ .. يهوت

من أجل اللحظة .. فى سطح الوجه المهزوم

تحتج الأزمة — يوم الفصل —

على القلب المأزوم

اسأل : « أين المقده !؟

أين القنوير !؟ »

(صمت مطبق)

(٤)

تنقصنى اظفار الجراه
من لى بغرابك .. يا « قنايل » ..
غأوارى فى القرب للمسواه !!

(٥)

تيار الزيف الراكب فوق متون الأمس ..
يجيد الواد .. يجيد الوقد .. وحرق العشب بلفح النار
عراة هذا العصر الجائع والصعيان
تقول :

« لا تقرب هذا النبع ..
فعند الماء تحوم طيور جبال القار »
فأخاف ورود الماء
فأبى — من قبل — بنفس الطير .. أغتيل
رجيته الطير بأصجار السجيل

(٦)

يا سيد عصر الأمس .. وعصر اليوم
وعصر الزمن القادم
هل أحلم — يوما — بالانتفاذ !!!



١. تشونارا(*)

ترجمة : د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

هناك في الحقيقة في مدخل الباب مباشرة يقبع . حجر كبير ،
جلود صخر في الحقيقة . جلود صخر كبير . لا يمكن من العبور .
لا يستطيع الذهاب لعلى . وعلى من وضعه هناك ان يخرجه بعيدا .
لن أقفز من فوقه ، ولن أحاول المرور من جانبه . انه يقف في الممر ، ولن
أخرج الا بعد ان يزاح . لابد ان هناك طريقة لازالته ولكنني لن أفعل
هذا . انني لم اضعه هناك فلماذا يقع عبء ابعاده على كاهلي ؟
وعلى كل حال انه كبير وثقيل على . ويداي رقيقتان . لا يستطيع ان أتوم
بهذا العمل . ان يدي غير مناسبتين للأعمال اليدوية . كلا . سأخذ
حقيبتني وأدخل . هذا هو كل ما في الأمر . لن أتوم بعمل من اي نوع حتى
يزال ذلك الحجر .

« هل نسيت شيئا يا عزيزي ؟ » هذا أول شيء سوف تقوله .
هل نسيت شيئا . لماذا أنسى شيئا ؟ اي شيء ؟ ما الذي يمكن نسيانه
هناك ؟ انني أعرف ما أخذه كل صباح . أعد حقيبتني . أراجع كل

(*) كاتب زنجي من جنوب افريقيا يعيش الآن في منفاه بلندن ، وينشر كتاباته في دوريات

مختلفة باللغة الانجليزية .

شيء . فلماذا أنسى ؟ ولكنه رد الفعل المعتاد : « هل نسيت شيئاً يا عزيزي ؟ »
 كلا ، لم أنس شيئاً . لن أذهب للعمل . لا أستطيع الذهاب للعمل . اننى
 بخير . هناك حجر كبير فى مخضل البيت . فى الطريق مباشرة .
 انه هناك كما أقول لك . انه هناك . لن أذهب إلا بعد ان يزال . لم
 أضعه هناك . لماذا أقوم بأمراته ؟ ليس ذلك عملى . فضلاً على انه
 ثقيل . انه ليس من شأنى . لن أنقض ظهرى . هذا عمل بدوى . عملى ان
 استخدم عملى . كلا ، لن أرحزه . لن أقفز من فوقه . كلا ، لنست انا .
 سيكون خطأ . سيكون هذا هو السبيل الخاطىء . بإمكانى ان أقفز فوقه .
 أعرف ذلك . كنت تاجحاً فى القفز بالمدرسة . أستطيع ان أقفز من فوقه ولكن
 ليس هذا بيت الصيد . لا أريد ان أقفز . كلا ، اننى باقى هنا .

لا تستطيعين رؤية الحجر ؟ لا تستطيعين رؤيته ؟ بالطبع لا تستطيعين .
 انه ليس موجوداً ان اعتقدت انه غير موجود . لا تستطيعين رؤيته
 لأنك تريدن ذلك . ان هناك كما أقول لك . انه هناك . جلود صخر
 كبير . أصفر . صفته قذرة . يكون من ترسبات فى بعض المواضع ، ولكنه
 ناعم . كبير . أصفر بقذارة . لا ترين شيئاً ؟ حسناً ، هناك غيب فيك
 اذا كنت لا ترينه . انه هناك طوال الوقت . بدوى ان أعرف كيف يمكن
 موزع اللبن المرور منه . ربما قفز من فوقه . قفز من فوقه . هذا
 خطر وهو يحمل كل تلك الزجاجات فى يديه . ولكن ذلك تخصصه . انه
 يأخذ مرتبه لتوزيع اللبن . هذا هو عمله . اذا اراد ان يقفز فوق جلود
 صخر فهذا شأنه . من المحتمل انه مؤمن عليه . امنت عليه الشركة .
 انهم عادة ما يفعلون . انهم يستطيعون دفع بوالص التلمين . يمكن ان
 يحصل على بضعة آلاف اذا دق عنقه . لن أقدم على المخاطرة . فضلاً
 على انه عمل يقتل من كرامة المرء . ان يقفز المرء من فوق صخرة فى بحر
 حديقته الامامية ، وربما كسرت عنقى . ثم ماذا ؟ ما عسى ان يحدث لك
 وللأولاد ؟ ما عساهم يصنعون ؟ أخ ، لابد انهم قفزوا من فوقه أيضاً .
 لقد ذهبوا الى المدرسة فلابد انهم قفزوا من فوقه . ولكنهم اطفال .
 انهم يحبرن ان يفعلوا أشياء كهذه . انهم اطفال . لا يهمهم ذلك . كلا ،
 لن أذهب للعمل . لا أبالى بما يقولون فى المكتب . لن أذهب للعمل . هذا
 كل ما فى الأمر . سوف يتصلون هاتفاً . سأقول لهم . سأقول لهم الحقيقة .
 سأقول لهم ان هناك صخرة هائلة فى طريقي . لماذا أقول لهم ان عندى
 صداعاً ؟ اننى لا ابقى فى البيت بسبب صداع . هذا كذب . ياله من قول :
 عندى صداع . لا ، سأقول لهم الحقيقة . هناك صخرة فى الطريق
 ولن أخرج حتى تزال . سوف يتقهون . لم لا يصدقوننى ؟ انهم أناس
 عتلاء . سوف يتقهون . سأقول لهم الحقيقة . لن أقول لهم كذباً . لم

لا يصدقوننى ؟ لا ، ليس هذا سببا سخييا . انها الحقيقة . والحقيقة ليست
سخيفة . الحقيقة هى الحقيقة . الحقيقة جيلة . فلماذا تكون سخيفة .
سوف اتحدث اليهم بالتليفون . لا تقلقى . سوف اتولى الامر بنفسى . هذه
مشكلتى . انك سوف تفسدين كل شىء . كلا ، ان اقول لهم شيئا
آخر . اذا جاء اليوم التالى ولم يزل الحجر سوف اظل بالبيت غدا ايضا .
هذا هو الامر المنطقى . وما هو حق ومعتول اليوم لا يتحول الى
عكس ذلك بمجرد انقضاء الليل .

كلا ايها الاطفال ، لن تستطيعوا رؤية شىء اذا قررتم الا تروه .
ان هذا هو ما يسمى بالتلقى الاختيارى . اننا فقط نرى ما نرغب فى رؤيته .
وباعدا ذلك يخفى ويتوارى . انه نفس الشىء مع الضجيج والموسيقى .
نسمع ما نريد سماعه فحسب . كل شىء متخبر . اننى اقول لكم ان
الحجر هناك . وتصرون على معارضتى . لا ، لا اريد دليلا . انه
هناك . انى اعرف ذلك حق المعرفة . انه هناك منذ اسبوع .
واضطررت للبقاء بالبيت طوال الاسبوع . اعرف ذلك . هل تظنون انى
احب البقاء بالبيت . انهم يواصلون الاتصال بى هاتفيا من العمل ،
وانا مصر على ذكر الحقيقة لهم . فاذا لم يريدوا ان يصدقونى فهذا شأنهم .
لا أستطيع مساعدتهم . اذا كانوا يريدون فصلى فهم قادرون على ذلك . لست
تلقا . اننى باقى باقى هنا . لن اخرج . هذا هو كل الموضوع . امكم
تقول اننى يجب ان ازور طبيبا . لم اذهب الى طبيب ؟ لست مريضا .
ليس هناك ما يدعو الى ذلك . لم اذهب الى طبيب ؟ ان كان باستطاعتى
الخروج لزيارة طبيب فلما قادر اذن على الذهاب للعمل . وكيف اخرج من هنا
لزيارة الطبيب على فرض اننى اريد رؤية الطبيب ؟ وعلى كل حال ، ليس
هناك ما يدعو الى ذلك . ربما كنتم انتم الذين يحتاجون الى طبيب . انتم
كلكم . انتم وامكم ايضا . لم لا تذهبون لرؤية طبيب ؟ قولوا له اننا نحس
ببعض المرض ، اننا لا نستطيع رؤية حجر هائل فى ممر الخديعة الامامية .
يكنكم ان تنحسوا ابصاركم . ليس هناك ضعف فى ابصارى . أستطيع
الابصار جيدا . نعم ، أستطيع ان ارى الاصابع الثلاثة . حسنا ، اصبعين
وابهاما . انهم ثلاثة فقط . ذكى جدا . ليس هناك ضعف فى ابصارى .
لا ، لا ارى اطيحا . انكم مثل امكم . اقول لكم ان هناك حجرا ضخما
فى الممر . لا ، لن آتى معكم الى الخارج . اننى باقى حيث انا . لن اخرج .
لن اتحرك حتى يزاح ذلك الحجر . شرحت وجهة نظرى بوضوح . ردوا
على التليفون . اى مكالمه لى ؟ انى قاتم .

نعم ، أنا بخير . لا ، انه امر غير محقق . بلماذا أخبرتك زوجتى ؟
اذا اردت المجرى فتمال . سوف تضطر الى القفز من فوق الحجر الكبير .
لا تخطؤه العين . تمال وسوف نتحدث عن ذلك . بكر بالحضور .
حسنا ، يمكن ان نتناول القهوة معنا . نعم ، نعم ، ستسعد مارى لرؤيتك .
سوف تكون الامور على ما يرام ، لست مشغولا . نعم ، سوف آراك .
تذكر ان الحجر وراء البوابة . مع السلامة الآن .

بلى ، ان بل قادم لتناول القهوة . لماذا اكرم عنه خبر الحجر ؟
انه صديقى . انكم جميعا تتأهرون ضدى . وربما اخبرت امك وابيك بالامر .
هل تظنين انى اعيا . اؤكد لك اننى غير عالىء . غير عالىء باى شخص .
انتم جميعا ضدى . اعرف . هذه مكيدة من نوع ما . كيف اعرف سبب
ميكيدتك لى ؟ لا اعرف كل ما تصنعون . اننى لا اعيش داخل رؤوسكم .
ماذا قلتم لهم ؟ هيا ، اخبرونى . ام انكم خائفون من قول الحق لى ؟ الم
اقل لكم ؟ شئ بسيط كالبحر الضخم فى الممر وانتم ماضون فى تشويه
الحقيقة لتناسب هواكم . حسنا ، لم اخدع بكيديكم . كلكم جميعا .
سوف ترون . دعوا بل يأتى . انه صديقى . سوف يؤيدنى . سوف ترون .
سوف يحضر حسلا . سوف ترون . اظن ان سياراة وقتفت بالخارج .
اظن انها سياراته . السيارة الزرقاء . لا ، لا تزعجوا انفسكم . سادهب
الى الباب بنفسى . سافتح له ليدخل .

اهلا يا « بل » ، سعيد بمقيدك . هل قفزت من فوق الحجر . انت
شاب فتى . لكننى لا افعل مثل ذلك . ادخل . ادخل واجلس . لقد قفزت
من فوق الحجر . هيه ، افعلت ام لم تفعل ؟ ليس هناك حجر ! ما تقول ؟
لا حجر فى الممر ! لا حجر ! انك منحاز لهم . هذا واضح . اننى مصر
على ان هناك حجرا بالممر . ما الذى حل بكم جميعا . هل انتم جميعا
عيبان ؟ اقول لكم ان هناك حجرا هائلا . ولن احركه . هذا نهائى .
لا ، لن اذهب الى المكتب . لا يهمنى . لماذا يجب ان ارى طبيبا ؟ ليس
بى ما يدعو لذلك . اننى طبيعى تماما . اذا كانوا يظنون كذلك فهذا شأنهم .
لست مسئولوا عنهم . انها مؤامرة لطردى . طيب ، دعهم يفعلونى .
ماذا بهم . عندى بعض المخدرات . سوف نعيش عليها حتى نتقشع هذه
الشبة . « بل » ، انك صديقى ، وانا اقدر نصحك ورايك حق القدر ،
وعليك ايضا ان تقدر راى . الصداقة طريق ذو اتجاهين ، ليس
كذلك ؟ الا ترى انك انت المخطىء لا انا ؟ تريد مساعدتى . انهم ذلك . هذا
ما تقوله مارى لى دائما . حتى اولادى يريدون مساعدتى . ولكن هذا

يكيد ومنهجية . ليس هناك من عيب في « الا تفهم ذلك ؟ هناك حجر كبير بالخارج » ، ولن اخرج حتى يزال . « هناك ما هو أبسط وأكثر صراحة من ذلك ؟ ومع هذا تعيدون وتزيغون في موضوع زيارة الطبيب . لا أريد ان أرى طبيبا . لا احتاج الى اجلّة . لست أعمل أكثر من اللازم ولست بجهدا أو أي شيء آخر .

لست مريضا ، هل تفهمون ذلك ؟ - أنتي طبيعى وظنكم تسالما . لست مريضا . هل تفهمون هذا ؟ ليس هناك عيب في انكم لا ترون حجرا . اننى ارى حجرا . فلبذاذ يكون الأمر اننى مخطيء وانتم مصيبون ؟ اننى ارى ذلك الحجر . اراه واضحا كما ارى أصابعى هذه . واذا لم يحرك هذا الحجر فسأبقى هنا . أخبرونى بما هو أبسط من ذلك . أخبرونى . أخبرونى . لا تقفوا هناك هكذا . تكلموا . قولوا شيئا . لم تحلقون في هكذا ؟ الا تفهمون ؟ انها مسألة بسيطة . مسألة بسيطة . ما الذى يمكن ان يكون أبسط من ذلك ؟ سوف تاتى مرة أخرى يا « بل » ، وعد . هذه مسألة بسيطة . مسألة بسيطة . ماذا دعى الجميع ؟

بلى ، اترك الصديق الوحيد لى يا « بل » . طوال السنوات العشرين الماضية ظلت الصديق الوقى . سوف فلقى لرؤيتى ، لرؤيتنا بانتظام ، حتى الاولاد لا يتفهمون مرارا . وحين يحضرون الضيفات معهم يبدون فزعين . يتحشرون همسا . وبعد ذلك يذهبون اترك الوحيد الذى ياتى بانتظام . وظلت مارى بمى دائما . انها تعمل كثيرا . طول الوقت . لقد ربت الأطفال . انهم يرسلون شيئا كل شهر . ومارى تعمل لتعين على الحياة . انى منتظر هنا بحقيقتي ولكن الحجر مازال باقيا هناك . ضعف بصرى ولكنى مازلت أستطيع ان ارى الحجر . طول الوقت . هل تعتقد انهم سوف يعمدونه ؟ هل انت متأكد ؟ تظن ذلك يا بل ؟ انه لامر جميل ان يكون للمرء صديق . سوف يعمدون الحجر يوما ما . اعرّف انهم سوف يعلون . تعتقد كذلك ايضا . انى اذن لسعيد . سعيد جدا . سعيد جدا يا بل . سعيد جدا .

الشاعر والدولة

محمد بدوي

ملاحظات أولية

لا تزعم هذه الدراسة لنفسها إلا أنها مجرد محاولة لصياغة ملاحظات أولية ، ذلك أنها تخوض في خضم هائل ، لأنها تتعرض لعلاقة الشعاع بالدولة . وهما — الشعر والدولة — من أخطر ظواهر حياتنا وواقعنا وتاريخنا : أولاهما « ديوان العرب الأول » ، وثانيتهما « الجهاز الذي يمتلك آلة عنف لم يمتلكها جهاز آخر . وتاريخ الشعر والسلطة هو — بدءاً — تاريخ تناحرى ، وقائمه مبنوثة في أماكن متباعدة ، من كتب لا يعرفها سوى الخاصة ، وضائعة بضائع جزء كبير من كتب تراثنا ، ومغفية أحياناً لكى يحضر نقيضها الشعر — الأرجوزة ، والشعر — المحنة ، أو الشعر زهرية الورد الأنيقة التى تتراسل مع المنضدة والمستائر الوردية والنوافذ التى اغفاتها الشموس ، في بيوت — بعد — لم تنقسم على نفسها .

وبرغم أن التقصى التاريخى للعلاقة في سياقها التاريخى والتراثى العربى مهم ودال ومضى ، إلا أننا لن نسرف فيه ، على الأقل بسبب من ضيق الحيز والوقت ومتطلبات المنهجية . أننا فحسب سوف نشير بصورة سريعة ومكتنفة وخالصة الى بعض ما يضىء ويكشف هذه العلاقة في الشعر العربى المعاصر في مصر وبالتحديد في شعر ثلاثة من أجهر شعرائه ، هم صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وأمل دنقل ، الذين يشكلون — برغم تبايناتهم — فريقاً أدبياً ، تقاربت أصول شعرائه الطبقية ، ومواضعاته الفنية مؤجلة دراسة غيرهم ، وبخاصة الشاعر المتميز محمد عفيفى بطر وشعراء السبعينيات ، لأن شعرهم جميعاً ، يثير إشكاليات مختلفة عن شعر هؤلاء الثلاثة ، أن لم يكن شعرهم نقيضاً لشعراء هؤلاء الثلاثة ، ولذلك فهو نقض له وقطيعة معه .

أدرك أسلافنا عبر وعى حسمى ، في فترة ما قبل الإسلام ، أهمية دور الشعر في حياتهم ، أو لنقل بحق أنهم أدركوا « الوظيفة الاجتماعية للشاعر في مجتمع قبلى صجراوى بسيط ، تراتبه الاجتماعى غير حاد ، لأنه يعتمد على علاقات القرابة » ، والانتاج البسيط ، وينتفى فيه وجود جهاز الدأري معقد ، ومن ثم فقد تصور المشهد صراع القبيلة والقبيلة ، وتراجع صراع مجتمعات الترافب الاجتماعى الحاد والمعد . في هذا المجتمع كان الشاعر هو ناصح القبيلة الأخلاقى وحكيمها الذى عركبه الأيام ، وهو قبل ذلك كله المتميز بهزية القدرة على انتاج لغوى ، كيفية خاصة وفاعلة ، حيث يمنح النسق الاجتماعى تنظيمه وتبريره ، مدافعا عن القبيلة زائدا عن شرفها ونسبها ومحرماتها ، داحضا القبيلة الأخرى ، ومن ثم فهو « فارس الأيديولوجيا كصنوه » فارس الحرب ، بل قد يصبح أكثر أهمية منه ، ولذلك كانت العرب تولم أن نبغ فيها شاعر ، لأن نبوغ شاعر يعنى أن القبيلة قد أنجبت من ينتج وعيها بالأشياء ، في ضرب من الانتاج الفكرى الذى اختلط فيه العلم بالأيديولوجيا برؤية العالم .

لقد كان الشعر للعرب العلم الذى لا علم بعده ، وهو ما يفسر ذلك الانراط في الوصف المكاني من ذكر للأماكن والظلو في تفاصيل الحياة ، وتتبع المعارك والأنساب ، وهو أيضا ما يفسر أن بإمكاننا أن نقيم من هذا الشعر « مرآة » - حتى لو كانت مشفرة ، فبإمكاننا أن نلم شتاتها - لحياة العرب آنذاك ، ومعتقداتهم ، وطرائق عيشهم ، وسلوكهم ، ورؤاهم للأشياء ، بحيث يبدو النص الشعرى العربى نصا جامعا لكل أشكال الوعى والحيوات والادراك .

بيد أن القول متجدد وهذه العلاقة يبدو تبسيطا مخلا ، والأحرى أن الانسجام وجه من وجوه علاقة الشاعر بالمتحد الاجتماعى الذى يحيا في أهله ، وبوسعنا أن نرى تجليات هذه العلاقة في ثلاثة وجوه :

١ - **علاقة تغافم** : حيث الشاعر جزء عضوى مندم ، بتقبلته، حائل لنسقتها الفكرى ، مدافع عنه ، وذائد عن أمجادها وفخاها . وفى هذا الإطار تبدنها أسماء مثل لبيد والمسؤال بن عادياء والحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم .

٢ - **علاقة تناقض** : حيث الشاعر صطوك ، خارج على تقبلته وعلى النسق الفكرى والاجتماعى السائد في الجزيرة العربية

ومجتمعها ، ومن ثم فهو « صعلوك » و « منبوذ » يكن للسائرين والتجار والقبائل فيغير عليهم ، ويستلب أموالهم ، ويحيا في جماعة بديلة من الصعلاليك والمنبوذين والفقراء ، في نمط من العيش يقترب من مشاعية المال والسلاح ، يتميز بمسحة من التكامل الأخوى الطوبوى .
واشهر هؤلاء الشعراء الفرسان عروة ابن النور والشنفرى وتلب شر .

٣ — علاقة توسط بين الفناغم والتناقض : حيث الشاعر يتراوح بين الاندماج فى القبيلة والخروج عليها أعرافا وقبلا ، فقد خرج عنتره على عبوديته ، وتمرد امرؤ القيس على أخلاق قومه ، ونبذ طرفة .

وقد شجبت هذه العلاقات مع مجئ الاسلام ، الذى كان تأسيسا لنسق نظرى مغاير للنسق السابق عليه ونفى له ، وتصور المشهد علاقة جديدة، لها آلياتها المختلفة ، اذ حاول شعراء القبائل نفى النسق الجديد عبر هجاء مؤسسه ، وحين بدأت تتبلور قسومات الدولة الجديدة فى « يثرب » القائمة على أساس الاسلام بدأ شاعرها حسان بن ثابت عراكه الشهير مع هجائى الرسول . وبرغم أن القرآن ينفى عن الرسول صفة « الشاعرية » نفيا مبطنا بدلالات قذحية ، وبرغم اقتران الشاعر فى القرآن بالكذب لأنه يقول ما لا يفعل ، إلا أن النبى كان يدرك أهمية الشعر فى الزوال الأيخولوجى ، فكان يحصن حسان على هجاء أعدائه قائلا « أهجم وروح القدس معك » وكان هذا الهجاء يصل الى مستوى لا يرضاه الاسلام ، من ذكر للأنساب فقد أوصى النبى شاعره قائلا « اذهب الى أبى بكر يعطيك أنساب القوم فان لكلماك عليهم ما لوقع السهام فى غلس الظلام » .

لقد كان الصراع بين الاسلام والنسق النظرى والأيديولوجى محتما ومريرا ، مما يدل على أن ما ندموه بالنسق الجاهلى لم يك هشا وسطحيا ، والإحرى أنه كان نسقا قويا مكتبلا ، والا لسهل على النسق الجديد نفيه ولقد انتقل نزاع حسان مع شعراء « الجاهلية من مرحلة الى أخرى ، واعنى أن هذا الصراع حتى قبيل دخول مكة كان صراعا يقوم بين شعراء ، أحدهم ينتهى « لدولة » وليدة والآخرين ينتهون الى قبائل ، ذلك أن علاقة الشاعر بالسلطة ستدخل طورا جديدا ، أهم سماته استخدام آلة عنف الدولة ، فبعد الاستيلاء على مكة أقوى قلاع رفض الدين الجديد ودولته ، وعفا النبى عن أعدائه مطلقا إياهم ، وأصر على قتل بعض الشعراء من هجائيه وقينتين كانتا تتغنيان بهذا الهجاء، وهكذا أطلق محمد سراح عناة قريش ، الذين حاصروه بالسلاح وقتل الشعراء .

وإذا كان انطالون قد طرد الشعراء من جمهوريته ، إلا إذا كتبوا ما يدعم الأخلاق ويحذو البطولة أى (الأ إذا جلولوا تصاندهم الى أسبنته» يحافظ على إعادة انتاج علاقات الانتاج على حد تعبير التوسير فان عمر ابن الخطاب قد هدد الخطيئة بقطع لسانه لهجائه للزير قان بن بدر ، ذلك لأن (الهجاء يعنى أنك تقول فى الرجل ما ليس فيه ، وهو الأبر نفسه إذا كان الشعر نسبيا ، ولذلك تغزل اأدهم فى شجرة ، لأن عمر نهاه عن الغزل بالنساء ، ذلك لأن النسب يعنى وطء المحرمات ، وأن يقول الشاعر فى الرجل ما ليس فيه أو يطأ المحرمات فهذا معناه أنه يدعو نصيا الى الخروج ، ولو كان مجانيا - على المجتمع وسلم فيه .

ومع دخول العرب فى مجتمع أكثر تعقيدا ، أدرك الخلفاء دور الشعر ، فمن العرب الأول فيها يقال فى صياغة الراى العام وتوجيهه ، فتحول الشعراء الى مداحين ، أى احترفوا المديح ، وقتنت المدحة ، وأصبح الشاعر أسير تناقض تصعب بهجأوزته ، فهو من جهة صار واحدا من بطانة الحاكم أى جزءا من فئة اجتماعية تتمتع بوضع مالى وطبقي متميز وبوجاهة اجتماعية عالية ، ولهذا فإن عمله يتحدد فى صناعة الأيدىولوجيا السالطة ، وهو من جهة أخرى يحاول أن يكون شعره خالصا للشعر . وقد حفل الآن الشعرى لشعراء القرون اللاحقة لقرن الهجرى الأول بهذا التناقض الصعب ويكفى أن يقرأ المرء فى شعر واحد من كبار الشعراء كبنى الفواس ليرى هذا التناقض واضحا نجسدا :

غير أنى قائل ما اتانى من ظنونى ، مكذب للعيان
أخذ نفسى بتأليف شىء واحد فى اللفظ شتى المعانى
قائم فى الوهم ، حتى إذا ما رمته رمى معنى المكان
فكأنى تابع حسن شىء من إمامى ليس بالمستبان (١)

يرفض الشاعر - هنا - أن يكون - مجرد « نظام » ، يمنح من نسق جاهز لم يصغه ، مبنيا ظنونه ، مكذبا لما يتبدى للعين المجلة المتسرعة ، أى يرفض الجاهز الأيديولوجى الذى يقف لدى الظواهر ، ويبضى خلف حدسه وهاجسه ، مطاردا للبهيم العمى المراوغ . آجذا نفسه بتأليف شىء ، يبدو واحدا فى لفظه ، متعدد المعانى والسطوح الدلالية ، وإذا تذكرنا أن مثل هذا المفهوم يفاير سنة الشاعر السابق على أبى نواس ، هذا الشاعر الذى كان يحتفل بالواضح المنطقى ، وينتصر للثابت المذلول السهل ، أصبح طبيعيا أن يرتبط الخبرة لدى النواس برفض البدء بالاطلال ووصف الدوارس ، يسخر أبو نواس من شاعر الدمن قائلا :

قل لمن يبكي على رسم درس واقنا ما ضر لو كان جلس (٢)

لقد استبدل الشاعر الخبر بالطلال ، ووضع الخمرة في موضع سابق ، حتى أنه لتحكى قصة الأمم ، بل يدق معناها فتتأبى على الإدراك :

حق معنى الخمر حتى هو ، في رجم الظنون
كلما حاولها الناظر من طرف الجفون
رجع الطرف حسرا عن خيال الزرجون
لم تقم في الوهم إلا كذبت عين اليقين
فمتى يدرك ما لا يتحصى بالعيون (٣)

إن معنى الخبر لدى أبي نواس مراوغ ومتكرر ومتعدد ، ولسنا هنا بإزاء تقصيه ، لكن ما نريد تأكيده أنها ترتبط لديه بالعزم وبالقدرة على الانتارة ، وصعوبة الإدراك ، وهى صفات توصف بها قوة الله ، ومهما يكن الأمر فقد رأى الشاعر فيها تجربة مفائرة عن سببه ، بيد أن هذا الشاعر مداح في نهاية الأمر وهو عضو في بناء اجتماعى وإيديولوجى ، ومن هنا نفهم أن ينهائى الخليفة عن صفها :

أمر شعرك الأطلال والد من المفا

فقد طال ما أزرى به نعتك الخرا

دعائى إلى نعت الطلول مسلط تضيق ذراعى أن أجور له أمرا
نسمع أمر المؤمنين وطاعه وأن كنت قد جشمتى مركبوا عرا (٤)

وقد يبدو موقف الخليفة غير مفهوم للبعض من الذين يرون أن الشكل في الشعر ثانوى ، فلماذا ينحاز الخليفة إلى بكاء الطلال والذين ويرفض نعت الخبر . غير أن خروج الشاعر على التقليد الشعري العربى الذى يقضى بالبكاء الأطلال خروج على إيديولوجيا هذا الشعر ، ومن ثم ، خروج على إيديولوجيا المجتمع ، وهو أمر جد واضح لدى أبى نواس ومسلم بن الوليد وبشار وغيرهم .

ومهما يكن الأمر فاقنا أن نفصل في هذا الأمر هنا ، يكفى أن نشير إلى أن تغير الوظيفة التى كان الشاعر يضطلع بها من ناصح أخلاقى إلى مداح قد أنتج تناقضا جنريا في نص الشاعر ، لم يحل إلا في لحظات تاريخية معينة ، وذلك حين تماهى الشاعر المداح مع مدبوحه ، وهو ما نجده في حالة المتنبى مع سيف الدولة أو أبى تمام مع المعتصم أو أبى نواس مع الأمين . كما أن هذا التغير قد حرم النص الشعري العربى من ميزة تخلقه للبتخذ الاجتماعى ، لأنه حرمه

من أن يعبر عن الناس ويصوغ أشواقهم ؟ ونتيجة لهذا إشاح الناس بوجوههم عنه ، وبدا عصر ازدواج الألب بين شعر بلاط وقصون قولية أخرى يخلفها الناس ويصوغون عبرها أشواقهم ولسن قيمهم وأحلامهم كالسيرة والف ليلة ... الخ .

وإذا كان أبو نواس قد سجن غير مرة فقد أعدم بشار وقطع لسان آخر من الشعراء العبيد بعد أن صور في شعره مواعته لأحدى الحرائر . كما صلب الحلاج وغيره ، وهكذا كانت علاقة الشاعر بالسلطة علاقة قهر وتناحر . لكن هذه العلاقة لم تصل إلى أوجهها إلا مع حركة شعر التفعيلة .

السلطة في النص الجديد

(٢)

لم يواجه الشاعر العربي السلطة بامتداد التاريخ العربي كما واجهها الشاعر الحديث ، ففسر التفعيلة منذ بدايته مسكون بالسلطة ، هي هاجسة وبؤرة ، ومعيّل أحداثه الأول . لقد نشأت هذه الحركة في سياق تاريخي محدد ، فكثرت شاهدة ، بمعنى أنها كانت تجلّياً حياً من تجليات الجدل الاجتماعي في هذا السياق . ومن اللّاحظ للنظر إلى هذا الشعر بوصفه مجرد انجاز تشكيلي فحسب ، فقد كان الخروج على النسق العروضي التقليدي كما حددته الخليل ، وتوظيف الأسطورة واللجوء إلى الرموز والألئمة ، والغابرة في خلق قصيدة الموقف الدرامي ، كان ذلك كله سعياً لانتاج نص مغاير جديد ودلالة مغايرة وجديدة . ولست أظن أن علينا أن نخفل في جدال عقيم حول أول قصيدة «رائدة» وأول شاعر رائد ، لأن حركة شعر التفعيلة لم تكن انجاز فرد وحيد والا فقدت أسباب وجودها ونمائها ، وإنما كتبت تعبيراً عن شوق عميق للتغيير ، تغير الشعر والثقافة والواقع ، وهو شوق مجاوز لأن يكون انجاز فرد متميز «عبرى» ، والأحرى أنها كانت ضرورة موضوعية ، ومن ثم فهي تعبير عن الحركة أطواره في المجتمع في هذا الوقت منذ بداية الخمسينيات تقريباً . ففى هذا السياق حدثت النكبة في فلسطين ، مع بداية انتهاء ظاهرة الاستعمار المعلن في شكل وجود قوات عسكرية ، وتضخم دور المؤسسة العسكرية ، وبدأ أن «الليبرالية» في هذه المنطقة من أطراف المنظومة الرأسمالية قد فقدت مبررات وجودها ، إذ أسفر تاريخ الرأسماليات المحلية عن بنية هشّة عاجزة عن انجاز ما حققته المتروبولات من أهداف قومية واقتصادية وديمقراطية .

وقد يبحث البعض في أسباب فشل « المشروع النهضوى » للبورجوازيات العربية عبر كتابات مثقفي « النهضة » (٥) ، لكننا نرى أن هذا الفشل لا يمكن أن يرى إلا في طبيعة الرأسماليات المحلية في الوطن العربى ، وهى طبيعة ناتجة عن موقعها في المنظومة الرأسمالية العالمية . لقد كانت الرأسماليات الغربية تتطور وفقا لمنطقها بوصفها رأسمالية ، تبغى المنافسة ، والتراكم، ومن ثم تبحث عن أسواق للتصدير ، تصدير السلع ورعوس الأموال معا ، ولم يك أمام هذه الرأسماليات إلا أن توحد العالم عبر استعمارها . أما الرأسماليات العربية فلا يمكنها أن تسير مسيرة شقيقتها ، فقد تم إرساء قواعد التبادل ، ولم يعد أمامها سوى أن تخلق المجتمع المحلى الاستهلاكى قائمة بالانضواء فى المنظومة الرأسمالية العالمية ، دون أن تنجز ما أنجزته بعد أن استعمرت ودمرت قواها وبنائها الذاتية ، وعجزت عن خلق مشروعها التنموى ، ومن ثم ، الحضارى ، الخاص .

في مثل هذا الوضع كيف تبدو « الثقافة » ؟

من المؤكد أن الإجابة على مثل هذا السؤال غير هينة ، لأنها تبغى أن تجز تصديد بنية الثقافة وتحديد مستوياتها وتناقضات هذه المستويات ، ثم تحديد وظيفة « الأيديولوجيا فى التشكيلة الاجتماعية العربية الحديثة ، ودورها فى علاقات التبعية البنيوية . ولا يدعى هذا المقال أن عليه أن يجيب على هذه الأسئلة ، وحسه أن يطرح فرضية أولية يمكن اختبارها وتطويرها وتعميقها فى معالجات أخرى .

من الملاحظ أن الرأسماليات العربية لم تخلق ثقافة واحدة متجانسة بل ثقافات عدة ، ويمكن اختصار هذه الثقافات فى ثقافتين متضادتين هما الثقافة الدينية والثقافة المدنية . وإذا كان من السهل أن نرى الثقافة الدينية فى بنية واحدة هى الثقافة الإسلامية فى تفسيرها السننى برغم أن هذه الثقافة تعج بالتناقضات ، فإن من البسيط المخل أن نرى فى الثقافة الثانية مجرد ثقافة مدنية تحتوى على تناقضات ومحاور ، فالثقافة الليبرالية تتباين فى أسسها الإيستبولوجية مع غيرها كالثقافة الراديكالية ، كما أن تتفارق معها فى وجودها الاتولوجى بوصفها تعبيرا عن جماعة أو فئة أو طبقة .

كما أن هذه الثقافات مشوهة ، بمعنى أنها تنفق إلى التجانس البنىوى ، واعتقاد أطر مرجعية متباينة ، مما يؤدى إلى وجود تلفيقات وتشوهات . ولو اعتبرنا رعاة الطهطاوى مثلا راسا لثقافة بعينها ، فسوف نتمكن من رؤية هذه التشوهات ، ودراسة موقف رعاة من

مظاهر الحضارة الغربية ، ومحاولتها الجهاد ضرب من التقارب القسرى بينها وبين الثقافة الإسلامية دليل بين على هذا التقصير الذى سوف يتعمق بعد ذلك لمتبدي - واضحا - فى كتابات طه حسين وسلامة موسى .

وتتبدى سمة أخرى مهمة فى هذه الثقافات وهى افتقادها الى التأسيس بمعنى عجز هذه الثقافات عن التمسك الراسى ، وصيرورة كل منها الى دورة سرعان ما تنفلق ، ثم تاتى ثقافة أخرى لكى تستأنف النظر من جديد باثثة من حيث بدأت الثقافة السابقة عليها ، ولذلك لا يمكن أن يرى جابر بن حيان فى زكى نجيب محمود ، أو ابن رشد وابن خلدون فى شبلى شميل مثالا .

ومن السهل أن نحل المشكلة بأن نقول مع باحث عربى أن البنية الاستبولوجية للخطاب العربى المعاصر تشير الى اعتمادها على سلطات استبولوجية مرجعية متناحرة ، ومن هنا نهى تعبر عن الاختلاف بين هذه الأطر سواء كانت تراثية أو غربية ولا تعبر عن فئات أو طبقات (١) . أن الأطر المرجعية تشترك دون شك فى بلورة قسماث الثقافة العربية ، لكن هذه الأطر دالة فى حد ذاتها : فلماذا لجأ المنقذ البورجوازى العربى الى ماركس دون غير أو فرويد ، ولماذا لم يلجأ البورجوازى السلفى الى ابن رشد وابن خلدون فى حين أنه تبنى الأشعرى والغزالى وابن تيمية . فضلا عن أن من الصعب التسليم بأن السلفى العربى البورجوازى مجرد تعبير عن أطر مرجعية تحيا فى زمن غارب ، بل أن الانتقال من التراث الى واقع مغاير يغير من هذه الأطر ، والأحرى أن السلفية هى مجرد تكييف ايديولوجى لتراث كان استجابة لمتغيرات وأقع مغاير ، وفى هذا التكيف يكمن الفارق بين محمد عبده - مثالا - وبين أبى حنيفة وبين محمد أبو زهرة وابن القيم .

أن الفرار من وضع الثقافة فى المجتمع والتاريخ يتود الى الفرار من طرح إشكالية وظيفة الثقافة فى تكوين اجتماعى محدد ، ومن هنا يلوح لى أن السؤال عن مثل هذه الإشكاليات يجد أجابته اذا استعنا بمفهوم التطور غير المتساوى للتنشكيلة الاجتماعية والاقتصادية العربية ، حينئذ يمكن أن نجد تفسيراً لتعدد الثقافات وتعدد الأطر المرجعية ، بل تأثير الوسائط الناقلة لهذه الأطر ، وتأثير المؤسسات الاجتماعية والعينية والسياسية والدور التاريخى للمثقف الثقتنى الذى كان غالبا مندغما فى الفئة الاجتماعية المرتبطة بالسلطة . ودون الاطالة أوجز فاطرأ الفرضية التالية :

لقد كانت وظيفة الأيديولوجيا في هذا الوضع التاريخي تنصرف إلى تحقيق وظيفتين : **أولاهما ضبط عملية التبعية النبوية للمركز الرأسمالي** ، سواء أكان ذلك بتبني أيديولوجيا الاستعمار وثقافته ، وتوهم إعادة انتاجها بنقلها إلى وضع معايير للوضع الذي نشأت فيه ، أم بالدعوة إلى الانتقاء منها . وقد قام بهذا الدور مبتجون للثقافة هم بالتحديد دعاة الليبرالية الغربية ، **وثانيتهما تعميم أيديولوجيا السلطة الحاكمة** ، ووضعها في صورة من الاستمرارية التاريخية ، وفرضها على بقية الطبقات الاجتماعية ، وقد نيطت هذه الوظيفة بالثقافة السلفية بوجه عام :

وقد نشأت حركة شعر التفعيلة في هذا السياق الثقافي .
محاوله أن تطرح الأسئلة التي غابت طويلا عن السياق الثقافي العربي .
ومن هنا برزت إلى الوجود الوظيفة الاجتماعية للشاعر .

الشاعر والنبى

(٣)

الشاعر لدى شعراء التفعيلة في مصر نبى . وهو يختلف عن « الحكيم الإحيائي » الذى عركته الأيام فيجئ شعره اختزالا لتجربة عريضة ، في بناء منطقتي يحاكى منطق الطبيعة ووضوحها . ويربط صلاح عبد الصبور بين الشاعر والنبى والفيلسوف في قرآن واحد ، ذلك أن هؤلاء هم اقدر الناس على الرؤية الصحيحة للحياة البشرية ، والتوغل في الذات . ورؤية ما لا يراه الناس العاديون الغارقون في حياة يومية خشنة متسارعة الخطو ، حيث يصحج البحث عن الرزق لتلبية حاجات الانسان هما أساسيا تشحب بجواره كل الهوم ، ولذلك يستعير عبد الصبور من النبى العربى قوله الشهير (انى أرى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلا ، ولبكيتم كثيرا ، ولما تلذذتم بالنساء على الفراش ، ولخرجتم إلى الصعدات تجارون إلى الله ، والله لو ددت انى شجرة تعضد ، والله لو ددت انى شجرة تعضد (١) .

وإذا كان أحد وجوه تميز النبى عن الناس ، أنه يرى ما لا يرون ، ويسمع ما لا يسمعون بسبب اتصاله بالقوى العليا الفارقة لنا في الطبيعة والكون فانه يحزن لما يراه في الناس من نقص أو عيب ، فيحاول جهده النهى عن المنكر والأمر بالمعروف . انه لا يتفرض يده من هموم الناس ليفرق في هموم ذاته الفردية الضيقة ، ذلك أن ذاته

بجسولة لذاتها ، فالشاعر إذن ناصح قومه الأخلاقي ، ولذلك يحزن كثيرا كهرقليطس الذي أشفق على البشر ، وعطف على أحوالهم (فما انتشع الأسى عن وجهه يوما ، وما خلت عيناه من الدموع (٨) . واهم ما يميز الفنان الشاعر عن الآخرين هو رغبته ذاته العارمة في عرض ذاتها ، على ذاتها ، ومن ثم تصبح ذات الشاعر مرآة تترآى فيها صور الكون صغرها وجليلها (٩) ، فتعكس كل شيء تراه دون تفرق . وإذا كان النبي يحزن لما يرى من مثالب فاته ومثل برغبته الصارمة في وجه الحياة لا في قفائها كما يعبر البير كايو ومثقل بشهوة اصلاح العالم كما يقول شالي (١٠) ، ومن هنا يرد عبد الصبور على ناقديه الذين وصفوه بأنه حزين قائلا ان الفنانين والفنران هم أكثر المخلوقات استشعارا للخطر ، ولكن الفنران حين تستشعر الخطر ، تعدو لتلقى بنسها في البحر هربا من السفينة الفارقة . اما الفنانون فاتهم يظلمون بقرعون الأجراس ويصرخون بلاء الفم ، حتى ينتقدوا السفينة او يغرقوا معها (١١) ، ومادام الشاعر على هذا القدر من الأهمية لجماعته فان عليه ان يتجاوز النظر في الذات والاختلال بعراطفها الى موقف يصوغ فيه رؤية عقلية ولذلك يقول عبد الصبور (فالشاعر عندئذ في حاجة الى التجول عن النظر الداخلي (. . .) الى النظر الخارجى في الكون والحياة . والتجربة الشعرية عندئذ جذيرة بالا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه ، بل هي تبدل لتصبح تجربة عقلية ايضا ، تشتغل على محاولة لتفادي موقف من الكون والحياة (١٢) .

وإذا كان بين النبي والشاعر والفيلسوف هذا التوافق ، اى الاشتراك في امتلاك رؤية عقلية للكون والانسان والطبيعة فان التعارض قائم كذلك بينهم ، ذلك ان النبي او الفيلسوف هو في النهاية معلم بمعنى من المعاني ، وانه لذلك يتوسل بالمثالي الى خلق نسق فكري عقلى وصارم ، لغته قياسية ، على حين يخلق الشاعر كونه بطرائق الفن وسيله سبيل الانفعال والوجدان ، ومن هنا يتوجه خطابه الى القلوب . ان الفنان يقول كلمته ويثي ، يتحدث احيانا بالامثال وحيانا بالصور وحيانا بالتقرير الواضح ، يستعمل كراته الثلاث او الخمس بيد واحدة كالبهلوان ، يجذب الاسماع بالموسيقى ، ويجتذب الابصار بالانفحة ، ويخيب المرارة في كل الس (١٣) .

وإذا كان عبد الصبور يقرن الشاعر بالنبي والفيلسوف على هذا النحو فان امل دنقل يرى ان جوهر الخلود هي اتقائم الحق والخير والجمال ، وهى نفسها اتقائم الشعر ، وماذا مات هذه الاتقائم تغير من

عصر إلى عصر فإن مفهوم الشعر هنا متغير تبعاً لتغيرها . وفيما يرى أمل دنقل فإن ثمة ثلاث دوائر يمكن أن ينطلق منها الشعر هي دائرة الذات ثم دائرة المجتمع ثم دائرة الإنسان وفي هذا الإطار فإن مهمة الفن « هي تغيير الواقع » أو شرف الحلم بتغييره (١٤) .

ومادام الشاعر يرى للشعر هذه الدوائر الثلاث وتلك الاتساق المحددة فإن عمله ينصرف إلى شيء محدد هو العمل في اتجاه التغيير أو حتى الحلم به ، ومن هنا يرى دنقل أن الشاعر في مصر يحيا ظروفا محددة لأنه يسبح وسط جمهور يتجاوب معه ، ومن ثم فإن عليه أن يقيم علاقة تظل للجمهور ، لا ليكتسب انصاراً لنفسه فحسب وإنما أيضاً للقضية التي يحملها ويعمل على صياغتها في شعره (١٥) .

إن الشاعر في منظور أمل دنقل هو قرين النبي والفيلسوف ، لأن عليه أن يكون متبينا لقضية محددة ، فضلا عن تبنيه لقيم الحق والخير والجمال لا في وطنه فحسب بل في العالم كله ، ولذلك تبدو صورة الشاعر لديه على هذا النحو .

والأحد من جنودك يا سيدي
قطموا يوم مؤتة منى اليمين
فاحتضنت لواءك بالمرقتين
واحتسبت لوجهك مستشهدى (١٦)

ومن الجلى أن الشعر هنا دين أو عقيدة وإن الشاعر مؤمن قوى بالإيمان ، وأذ يلجأ النص إلى الإشارة إلى مؤتة فإنه يفجر في ذاكرتنا سبلا من المعاني المرتبطة بالشهادة والفداء .

ولدى أحمد عبد المعطى حجازى لا يختلف الأمر كثيرا ، وبرغم أنه لم يكتب كثيرا عن تجربته الشعرية كما فعل زملاؤه عبد الصبور وأودنيس والبياتى فإن نصه الشعرى يشير إلى الملامح العامة لهذا الفهم . إن حجازى يلجأ على مفهوم الغنىاء ولذلك فإن الشاعر بمن (يبحث عن حلم يرتديه) وحين يجد المعنى حلمه ، فإنه ينطلق في الغنىاء داعيا أهله إلى تبني الحلم ، حينئذ يرى الشاعر نفسه خليفة من خلايا الشارع لانبثاق غريبا على الرصيف ، لا هم له إلا المراقبة (١٧) .

الكلمة طير
عمفور حر
والكلمة سحر
أربعة حروف صافقة النبرة.

حساء
راء
ياء
هساء (١٨)

(٤)

تكشف نصوص الشعر المصرى المعاصر عن وعى عميق بطبيعة علاقة الشاعر بالسلطة ، لا فى تجسدها عبر علاقته بالفرد الواحد الحاكم فحسب ، ولكن من خلال جزئيات الحياة ، أى من خلال انعكاس السلطة فى المستويات البنوية المعقدة . ان السلطة فى هذا الشعر ليست فحسب سلطة جهاز للضبط والرقابة ومن ثم سلطة قهر سيمى فقط وانما هى ممارسة للصراع فى أعقد مستوياته ، ولذلك تتبدى فى الايديولوجية والسلوك البشرى وعلائق البشر ، مما يعنى ان دراسة مثل هذه العلاقة تخرج عن طوقنا هنا . وبرغم اننا نرى السلطة انعكاسا معقدا لحركة الأبنية الاجتماعية : الاقتصادية والسياسية والايديولوجية والنظرية الا اننا سنقتصر هذا المقال على درس علاقة المثقف بسلطة الدولة ، أى بالجهاز الذى يحقق الهيمنة الطبقة لطبقة او تحالف طبقي .

فى الديوان الاول لصلاح عبد الصبور « الناس فى بلادى » يتبدى الوعى بالسلطة وانعكاسها منذ العنوان الذى يجمع فى قران واحد بين الجماعة « الناس » والواقع التاريخى والجغرافى : « بلادى » . ويهنا هنا قصيدة عودة ذى الوجه الكتيب : (١٨)

هل عاد ذو الوجه الكتيب
ذو النظرة البكاء والاثف المقوس والمندوب
هل عاد ذو الظفر الخضيب
ذو المشية التياهة والخيلاء تنقر فى الدروب
لحنا من الاذلال والكتب المرقش والنعيب
ومدينتى معقودة الزنلر
عمياء ترقص فى الظلام
ويمصر القواد والقراد والحاوى الطروب
فى عرس ذى الوجه الكتيب
من أين جاء
ويقول سافتنا الابلجد حين يزوون الجبين
شان الشغفلت العارفين

من المسماء ..

من أين جاء

ويظل أهل الفضل فينا حائرين

ويتمتدون على مسلحهم وهم يتلاغطون

هذا ابتلاء الله ! هذا من تدابير القضاء

من أين جاء ؟

ويقول أصحابي وهم كالزعرع النكباء قوة

العزم يلعب في عيونهم وتجرى في عروقهم الفتوة

من البهيم

وكيف جاء

هذا أبو الهول المخيف

نصب السراق عند باب مدينتي للقادمين

والمستدين

والهاريين الى الفضاء

والوالجين الى البناء

لا ! لم يدع احدا ..

الا والقي دونه هذا السؤال

من خالق الدنيا ؟

المتحون تهللوا ، واجاب رائدهم بصوت مستفيض :

الله خلقها ! وهذا لا يصح به سؤال

وعوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكتيب الى اليسار

ورمى يجمع المتحين الى الدمار

والامردون تهللوا ، واجاب رائدهم بصوت مستفيض

لا نستطيع ! بل نحن نعرف ! انه قدم الطبيعة

وهوى أبو الهول المخيف ، وقلب الوجه الكتيب الى اليسار

ورمى يجمع الامردين الى الدمار

وتقدم العجال والقواد والقراد والحلوى الطروب

وتضعضوا ! قالوا : معاذك ! انت خلقها ، اجل

انت الزمان

انت المكان

انت الذي كان

انت الذي سيكون في آتى الأوان

وعوى أبو الهول المخيف وقلب الوجه الكتيب الى اليمين .

وهي قصيدة ذات سيلات الجهورية واضحة ، بل هي أن أردنا

الدقة تعتمد التمثيل الكئاني أساسا لها .

والتمثيل الكئاني بنية من الأحداث التاريخية أو الأفكار أو الأشخاص ، تشير على نحو متزامن الى بنية أخرى ، وهو ينهض على الاستقلال الظاهري للأشياء والأشخاص ، لأنه يقوم على المعادلة ، على حين يقوم التشبيه على المقارنة ، ويقوم كل من الرمز والاستعارة على الاستبدال ولذلك يصنف كولدرج بأنه محاكاة جوفاء يربط التوهم كفيها بظلال الأشياء (١٩) . ويرى جابر عصفور أن التمثيل ينطوي على فرار من المباشرة التي تصطدم بعوائق سياسية أو دينية أو اجتماعية ، ولذلك تبدو البنية السطحية للتمثيل برغم جاذبيتها الظاهرة ، وكأنها تلج على لفت الانتباه الى بنيتها التحتية المحددة ، فلا تكتمل دلالة الأولى الا بوصفها دليلا على الثانية ، ولا يغدو الاول للبنية السطحية مفهوما الا باقتراحه بالمعنى الثاني ، الذي هو لازمه وأصل دلالته (٢٠) .

وتقدم القصيدة انقسام المجتمع وتناحره ، فتمة انتقاف حامل حلم التغير وحارسه ، وثمة من ناحية أخرى الديكتاتور الذي يتصف بضيق الأفق والتسلط والانغلاق ، وهو — برغم ذلك يظن نفسه الوحيد القادر على النظر السديد الصحيح ، بل يلوؤه الاحساس بأنه بديل « الآلة » ينطق باسمها ويواجه أعداءها . والقسمات الجسدية التي ترسمها القصيدة (ذو الوجه الكئيب ذو الفطرة البكاء ، والإنف المقوس والندوب) تشير الى شخصية تاريخية معروفة . وإذا تابعنا القصيدة حتى نهايتها ، واستخياهم الشاعر لأسطورة أبي الهول الذي أقمى على باب المدينة ، ورعى بالجميع عدا من يناقوناه الى الموت، عرفنا أن هذه الشخصية النصية تشير الى شخصية تاريخية محددة . منعت العوائق السياسية من تسميتها ، هذه الشخصية هي شخصية جمال عبد الناصر . وتكاد أحداث ١٩٥٤ المعروفة بأزمة مارس ، التي خرج على أثرها من « مجلس قيادة الثورة » محمد نجيب وخالد محيي الدين ، لاختلافهما مع التوجه المضاد للديمقراطية الذي كان يتبوءه جمال عبد الناصر أن تتحول الى رموز ساذجة (الجوريات) في القصيدة ، فتمة اليمين الديني الذي يجيب الله خاقها واليسار الشيوعي الذي يجيب (قدم الطبيعة) ثم المناقون من الدجالين والحواة الذين يملقون الديكتاتور . وجلى أن اليمين الديني هنا — اشارة الى الاخوان المسلمين . أما اليسار فهي اشارة الى الشيوعيين .

ولقد تطوّر وعى عبد الصبور بعلاقة الشاعر بالسلطة ، ففضلا عن يرونها بشكل محوري في مسرحه الشعري تتمحور احدى قصائده

حول هذه العلاقة ، إلا وهي مريثة للشاعر الأسباني لوركا الذى يتبنى الحرية الاجتماعية والسياسية ، وقد قطع الفاشيستي في الحرب التى اندلعت أوارها في إسبانيا بينهم وبين بقية القضاة السياسيين : الليبرالية والاشتراكية والشيوعية ، وانتهى بغزو الفاشية ومسيطرته فرانكو . وإذا كانت مريثة لوركا تشير إلى وعى عبد الصبور بالطبيعة الصدمية لعلاقة الشاعر بالسلطة فإن قصيدة « ذلك المساء » تطرح الأمر بصورة أعمق . يبدو شاعر القصيدة معترفا بنفسه فهو يقدم نفسه قائلا (٢١) .

وصنعتى يا سادتى مغنى

مغلق قيثارتى

فؤادى المطعون بالسهم الخمسة

صندوق سرى

خزنة المتاع روضتى وقبرى

وهو يمثل في بلاط ملك مع ثلاثة من الصحاب هم مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعراف ، وهم تقريبا عدا الأخير يظهرهم في آخر مسرحياته « بعد أن يموت الملك » .

وموقفى يا سادتى في آخر الممر

أربعة نحن من الصحاب

مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعراف والمغنى

وكنا بدون أسماء ولا سيوف

وكنا مؤجر بالقطمة

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة كالفجوة

هؤلاء الأربعة يعملون معا في خدمة السلطان ، أى في خدمة ملك شرقى ، وهم حسب الترتيب المهرج والمؤرخ الرسمى والعراف والشاعر ، وعملهم يتمثل في خدمة الملك وإمناعه ، ولذلك فهم بلا أسماء لأنهم غارقوا فعالياتهم الإنسانية ، وبلا سيوف لأنهم مقيعدو القصر . وبرغم أن موقف الشاعر في آخر الممر ، إلا أنه الوحيد الذى يخرج عليهم . وهكذا يحيا المغنى في هذا البلاط واحدا من الملتحقين بخدمة صاحبه ، يؤجر منه في تبرير تصرفات السلطان وفى الدعوة له وفى الترسية عنه بالخفاء ، لكنه فى الأعماق يود لويثور على نفسه وموقفه ، وذلك لأنه يعلم أن السلطان الذى يطلب من أن يغنى بطولته وغروسيته عار من الشجاعة واعجز عن الخوض فى غمار القتال الباهظ .

يا ايها المغنى غنا
 بسبل العنين في حفرتنا
 لصا يثر زهونا
 ويذكر انتصارنا
 (اذا تحين ساعة موعدك ، فقيم في اثر لطفها
 لم تخلع عن غيبتها الا لقا
 الساعة التي تصير فيها خوذة الشيطان
 كاسا لخمر سيد الفرسان)

ان المغنى يعرف ان شعره بديل للحرب المفتدة التى تنزع الحق
 الضائع من براثن « عصابة الشيطان » ، ولذلك يتجلى التناقض بين
 المغنى وبين البلاط بسلطانه ويطاقته فى تناقض آخر داخلى ، فيصبح
 الشاعر شخصين شخصا هو جزء من نية السلطة الفاسدة ، وكيف
 نفسه فى آخر المرح مع العراف والمهرج والمؤرخ الرسمى وشخصا يلجأ
 الى ذاته ، ليمائر حزنه وتذكراته ، وليتحسس الجثث التى تمثل مراحل
 عمره المختلفة ، وهو لذلك يلجأ الى السخرية من هؤلاء الفرسان
 العجزة :

حدثوني عن سناك مجنحه
 تفق الثرار فى اهله المائنان
 عن عصابة من السيوف لا تغل
 قد اغبت فى الصخر لا تسفل
 الا اذا قرأتم اسماعكم
 يا عصابة الأماجد ، الأشاوس ، الزحاهد الاحاس
 وهنا تبرز الحكاكة الساخرة
 لله ما اعظم وما ارقم وما
 انيلكم وما اشجعكم وما
 اخبركم بالخيال والطمان والضراب والكمائن
 والفتح والتعصير والتدعيم والتجوير والتسطير
 والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والاكلان
 والاوزان والالوان والهاء والفناء والنساء
 والثراء والكراء والعلوم والفنون واللغات
 والسمات
 ويقتصر
 تتم هدية السماء للتراب الاذى
 نحن حفنة الاموات

**وشارة على اقتدار الله ان يخلق امثالا من اللعين
ليس على بمستفكر
ان يجمع العالم في عشرين**

ومن الجلى ان سخرية النص لا تتف نحسب لدى المحاكاة الساخرة
التي تنكئ على محاكاة صيغة « ما فعل » لانها تتدعم بالسخرية الناتجة
عن المبالغة التي تتحقق لمسبيل عارم من الصفات المتتابعة ، فتبرز المفارقة
بين عجز السلطان وفرسانه وما يوصفون به من القدرات المجاوزة
لامكانات البشر . وتصل المفارقة الى ذروة فعاليتها حين يضمن النص
بيت ابي نواس الشهير .

ليس على الله بمستفكر ان يجمع العالم في واحد

فيغير من الكلمة الأخيرة ، ويكتبه في سطرين بدلا من سطرين ،
وتتحقق المفارقة الساخرة لا من هؤلاء الفرسان المعتقدين فحسب ، ولكن
من المدحة العربية الكلاسيكية ايضا .

وبرغم سخرية الشاعر من هؤلاء الفرسان فان مطارده يحزن قاس
« لا يغنى ولا يستحدث » لعله تابع من وجوده في وسط يلفظه ، لان
سادته (اكهان) ، ولعله ناتج عن انغماسه في خيانة الشعر ، الفعالية
التي هي نتاج فرد متميز تميز النبي الذي يرى ما لا يرى الناس ويسمع
ما لا يسمعون ، ثم يعبر عن هذا النظر الثاقب في رؤية تنفع الناس .

**في ذلك المساء
كنت حزينا مرهقا في ذلك المساء
لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتي الفرسان
وان عرفتموه فهو ليس حزني
حزني لا تطفئه الخبر ولا المياه
حزني لا تطرده الصلاة**

وما دام الشاعر مطاردا بمثل هذا الحزن ، الذي يختلف — بداهة
عن حزن رفاقه من فرسان البلاط المعجزة فانه يعانى الوحدة ، لانه
يهرب من حزنه بالانكفاء على النفس ، ويعيدا عن عيون الآخرين
يستخرج جثته التي دفنها في قلبه :

**الجفة الأولى
لأطل بجفك فقير**

دفنتها منذ زمان موغل في البعد والعتلة

بكيت حينها دفنتها

بكيت وانكسرت وانصرفت

بكيت وانتسخت

بكيت حتى كنت ان انحل كالغبار

او الذوب كالغمامة

لقد مات الطفل في الشاعر ، وسكنته جثته في قلبه وفقد انشاعر
نقاء الطفولة ونزقا وتفتحها وبراعتها من الخوف والنفاق والزلفى ،
ومن ثم ، كان طبيعيا أن يذمن دفن أفضل ما فيه ، فإذا كان قد بدأ
تصالحه مع عالم البلاط الفاسد باغتيال الطفل فيه ، فقد دفن — من
بعد — المهرج والكهل الحكيم ، ذلك ان المهرج فيه كان ذا خلقة عجيبة ،
كان ضحكا فاترا كالطحلب يلتف في فكيه ، فيرتسم على وجهه قدر هائل
من السخرية والازدراء المؤذنين ، وكان سخرية المهرج اشارة الى
النقص ، ودليل على الثوائب والمثالب ، أما الحكيم فقد قتل .

وانت يا جامدة الاحراق كالنجوم

يسيل من اشدائك الكلام ايضا وملحا

كالزبد المسوم

انت ألم ادفئك امس

(كانت لكل انشيب حكيم

ومات اذ ساموه ان يفترف الحكمة بالمقلوب

اذ انها تخرجت من ساقه لبطنه لراسه كالخوف كالعطن)

وما دام الشاعر قد خان دوره ، فتحول من منتج للوعى الى
مشارك في تزييف الحياة والحقيقة فان تمزقه يصل الى ذروته ، حين
نشئ به انغلافه ، اذ ذلك يكتشف الآخرون من زملائه انه قد بدأ يتملل
من وضعه بوصفه مغنيا يؤجر فنه . ومن الطبيعي ان ينتهى به ذلك
الى ان يطرد من البلاط ليعانى الجوع والمهانة :

وقلتم : يا ايها المغنى غننا

مسلم العيين في حضرتنا

لحنا يثر زهونا

وينكر انتصرنا

(اذا تحين ساعة موعودة ، تقيم في اشرطها

لم تخلع عن غيبتها الا لنا

الساعة التي تصير فيها خوة الشيطان

كفلسا لخير سيد الفرسان (
 غنيت كلن في قرار اللحن
 ما لم أجد كتبته من وحشة وحزن
 وقام منكم سيد ، لعله ساقى الحرس
 (لأنه يمشى وكفاه الى الأمام)
 وشننى من اننى بهمه المبحوح
 اكتم عنك ام ابوح
 اكتم عنك ام ابوح
 وارتمعت موتاى في دأخلى المكسور يا سادنى الأمجاد
 وانشك من ساقى الى حنجرتى عظامى المنيبة
 وحلق الخوف على فضاء ما ترى عيونى المنسكة
 وربما سألته لأنه انكا ومال فوق بعضه ، وزاد
 (وشت بك الأنعام ايها الغلام)
 (سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد)
 « في صوتك الخفى رنة منشركة
 مشبوهة القصد ، غريبة المرام
 كان شكا ساخرا كالجنة المتفتحة
 يطفو ويهوى في مدى لهاتك المسلخة

بعد قليل من زمان
 طرقت من بلاط القصر يا سادنى الفرسان
 صرت ابن سبيل ، جالما مهان

ويكشف هذا المقتطف عن تصرف الشاعر بما أصبح يجيده من
 تقنيات القول بعد تجربته الطويلة في ممارسة الكتابة ، فهو يستخدم
 القوسين لوضع بينهما تعليقاته ، وبخاصة الساخرة ، كما نرى حين
 يفسر ظنه أن الذى يحدثه ساقى الحرس ، بأن يضع الكناية الساخرة
 (لأنه يمشى وكفاه الى الأمام) بين قوسين ، وكما نرى في جملة (سنى
 تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ شارة الوداد) معتمدا على
 المغارقة الكامنة في أنه في سنن الكبولة ثم يدعى بالغلام ، فيفسره —
 ساخرا — بأنه قد ينطوى على ضرب من الوداد .

ويرغم أن الشاعر قد التحق بخدمة البلاط ، ورضى بتمزقه وحزنه،
 فإنه لم يتجرد من قدراته كغيره فقد عاش في البلاط ، وخبر فرسانه
 وصاحبه السلطان ، وعرف أنهم (اكتمان) ، وأن ما يتبهون به من
 شجاعة وأقدام هو محض كذب وخداع . وقد تحقق ظنه إذ فر الفرسان
 حين أنت خيول عصبة الشيطان — هل هي اسرائيل — وقد تركوا —

للأعداء — كل شيء :

حتى أتت خيول عصابة الشيطان إذا بكم تضيون كالنملة المجنحة والسفا قلوبكم مسافحه

ومن الضروري الإشارة إلى بناء هذه القصيدة ، الذي يمكن الشاعر من اقتناص هذه الدلالة المتشعبة . وهو بناء يقوم على التشجير ، بمعنى أن الشاعر يحول القصيدة إلى شجرات تبدو للنظرة المجلى متباعدة لا رابط بينها ، لكنها على مستوى أعيق تتراكم لتكون بناء تركيبيا . وفي هذه القصيدة يبدأ الشاعر من لحظة زمنية محددة في السياق الزمني للقصيدة هي لحظة (ذلك المساء) الذي لم يستطع فيه الشاعر إخفاء وحشته وحزنه ، فوشيت به انغلامه ، ثم يتحرك حركة مرنة تتراوح بين هذه اللحظة وما قبلها من لحظات . وقد توسل الشاعر عددا من التقنيات ، منها أولا الاعتماد على الذاكرة التي تمكنه من التكويس بالملتقى إلى الخلف ، ومنها ثانيا الحركة نحو الداخل ليفوض في أعماله ، ثم إلى الخارج لرصد ما يجري أمام عينيه ، ومنها ثالثا الاستطرادات والعناوين الداخلية ، ولدينا منها فضلا عن عنوان القصيدة الرئيسي : استطراد اعتذر عنه ، ثم ، استطراد آخر قد يكون ناعما ، ثم ، رسائل من الماضي ، ومنها رابعا : استغلال الامكانيات الطباعية ووسائل التوضيح والتقسيم كالأقواس والفواصل داخل المقطع الواحد ، والتعليق المطبوع بلون أسود . فهو — مثلا — يأتي ببيتين لأبي العلاء المعري على النحو التالي :

أرى عيني ما لم تبصره كلما عالم بالترهات

فكتبها بالبنط العادى ، ثم يعلق بين علامتى تنصيص بينط أسود « أصدق بيت قالته العرب » والبيت الثانى يكتبه بالبنط العادى :

واعجب منى كيف اخذع عابدا مع أتنى من أعلم الناس بالناس
ثم يعلق بين علامتى تنصيص بينط أسود « أصدق نصف بيت قالته العرب » .

وهكذا تمكن الشاعر من خلق تكوين معقد ، لكى يتمكن من اقتناص الدلالات المعقدة والمتشعبة لعلاقة الشاعر بالسلطة في بنية اجتماعية تاريخية مصعدة ، تشير معطياتها إلى أنها بنية غير منفصلة عن بنية مجتمعا ، ولذلك فإن القصيدة برغم مراوغتها تشير إلى شيء خارجها . ويمكن من خلال معرفة تاريخ صدور الديوان (تأملات في زمن جريح)

ان نعرف انها تلقى باضوائها على فترة تاريخية من تاريخنا الحديث .

وفي قصيدة الحلم والأغنية (٢٢) يرثى عبد الصبور جمال عبدالناصر،
فربط بين الزعيم وبين مصر (مصر تعيش أنت اذن تعيش) وبينه وبين
« الثورة الكبرى » وبينه وبين النيل (وكان موسم نيلها) وبينه وبين
ايميس التي جمعت اشلاء اوزيرس (كانت على مجرى الزمان تمزقت
قطعا / فطفت على مسار النيل تجمع مزقة في اثر مزقه) . وهي
قصيدة تتيج لنا ان قارناها بقصيدة (عودة ذى الوجه الكئيب) ان
نظلمس تحولات شاعر كبير ، ويحق لنا آنذاك ان نتساءل : هل تغيرت
الرؤية حقا ؟ ام تراجع الشاعر عن دور النبى ! واذا قد حدث تراجع
فما اسبابه ؟

منذ الحيوان الاول لآحمد عبد المعطى حجازى ، يتبدى بجلاء
انحياز الشاعر الى المهجرين الذين يعانون الشظف والجوع والجهل
والمرض ، بيد ان هذا الوعي بحركة الواقع ومتطلباته كان وعيارومائسبا،
يكاد ان يحصر القضية في فضاء زمانى ومكانى محدد هو القرية :

الكلمة تنمو بالدمعة

فليسحقى الآلم اذا الكلمة عطشت

كى اسقيها بدل الدمعة عشر دموع

وليزرعها كل شقى مثلى عرف الجوع

وعذابك الحب الخاسر

ولتمتد جنور الكلمة نحو قرانا

نحو قرانا ذات الدمع الوافر

ومادام الشاعر يربط — ربطا يكاد يكون كارتباط العلة والمعلول —
بين الريف والجوعى والمعذبين ، فانه يكتب من أجل هؤلاء المعذبين في
الريف البعيد ، بل يتوجه بالخطاب اليه ، طالبا منه عبر لفظة تبشيرية
ان يطا كلماته بعينه ، حتى لا تموت على الورق ، او أن يسقط عليها
تطارتين من عرقه ، انقاذا لها .

ولدت هنا كلمتنا

ولدت هنا في الليل يا عود الذرة

يا نجمة مسجونة في خيط ماء

يا ترى ام لم يعد فيه لين

يا ايها الطفل الذى مازال عند العاشرة

لكن عليه تجواتنا كثيرا في الزمن

يا ايها الانسان في الريف البعيد

يا من تعاثر انفسا بكاء لا تطلق

وتقودها وكلكما يتأهل الأشياء
 وكلكما تحت السماء ونظرة وغراب
 وصدى نداء
 يا أيها الإنسان في الريف البعيد
 يا من تصم السمع عن كلماتنا
 ادعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين لو صادفتها
 كيلا تموت على الورق
 اسقط عليها قطرتين من العرق
 كيلا تموت
 فلأصوت أن لم يلق أذنا ضاع في صمت الآفاق
 ومشى على آثاره صوت الغراب (٣٣)

ومن الواضح أننا هنا مع خطاب شعري ينتصر للرومانسية ، معرفيا
 وجماليًا ، وهو ما تؤكدته سمات هذا الخطاب من غلو في الخطابية
 ووضوح في علاقات المفردات والتراكيب النحوية ، والتلجؤ إلى
 المطلقات ، فضلا عن انطواء الخطاب على تبشيرية جليلة ، تقود
 معرفيا إلى نظر مثالي ديني ، فبرغم صخب الألفاظ وعلو نبرتها إلا
 أننا مع رؤية رومانسية ، تغنى نبل الفقراء ، وتفسر الواقع المضطرب
 المعقد على أبنية ساذجة هي الخير / الشر والريف / المدينة .

وإذا كانت القرية هي المكان الذي ينطوى على المجوعى والعالمين
 من أجل الحياة ، فهي أيضا موضع الفعل الإنساني الصادق والجمال
 البكر والبراءة ، ولذلك يقرن الشاعر نفسه بسلكيها ، فتتهاوى الأنسا
 الشاعر مع الجماعة :

وفلاحون نحن هنا .. بلا أرض ، ولا أبناء
 نسبح جماعة في الشمس
 يقصر ظلنا ويطول ، يقصر ظلنا ويطول
 ونحن نسبح ، نبحث في بلاد الله عن بلد
 ننام بظل مسجده
 ونشرب شايًا في باب مقهاه
 ونضى والنفوس على كواهلنا من المهد إلى اللحد
 تكثر جمعنا في الشمس ، وامتلأت بنا الصحراء
 أقل الناس فلاحون أغراب
 بلا أرض ولا أبناء (٣٤) .

ومن ثم تبدو المدينة نقيض الريف ، إنها بلا قلب ، يمضى الناس

بها سراعا ، غير حافلين بأحد ، وهم محض اشباح غارقة في الزحام .
 عُلْجَزة عن رؤية ما يعاينيه غيرها .
 واقبلت سيارة مجتحة
 كقها صدر القدر
 تقل نالسا يضحكون في صفاء
 اسنانهم بيبضاء في لون الضياء
 رؤوسهم مرتحة
 وجوههم جلوة مثل الزهر (٢٥)

ان الشاعر القادم من الريف ، بلا مأوى وخبز ، لا يرى من
 القاهرة الا انها مدينة قاسية قد فقدت قلبها مدينة المهديين بانفسهم،
 وكأننا مع ظاهرة الإبهام الشخصى التى يقول بها البعض من علماء
 الاجتماع ، وكان الشاعر حين يرفض الاضواء والسيارات ويقول الانيون
 يومىء الى العودة الى سحر الطبيعة وعلاقات التراسل بين الناس
 وانفس الحيوانات التى لا تنطق ، ومن ثم فهو يبحث عن نظرائه :

حبيبي من الريف جاء
 كما جئت يوما حبيبي جاء

ويسبب وجله من المدينة ، يراها زحاما ليس به احد ، ومن ثم
 يتنى لو ان ابيه قد وشمته في ساعده كيلا يتوه :

يا ليت ابنى وشمتنى في اخضرار ساعدى
 كيلا اتوه
 كيلا اخون والدى
 كيلا يضع وجهى الاول تحت وجهى الثانى

وبرغم هذا التناقض الحاد الذى يخالقه نم حجازى الشعرى بين
 الريف والمدينة ، حيث تبدو الأخيرة وحشا مذيغا شرها يزدرد الحب
 والصداقة والأخوة فان شعور الشاعر بحاجة الوطن الى تغيير يجاوز
 هذا التناقض لا يمكن انكاره ، فالوطن مهدد بالآخر الغربى الذى لا يردم
 ثروة الوطن او سوقه فحسب ، بل تقف حجر عثرة امام وحدته . ان
 الوطن في هذا السياق هو الوطن الكبير لا مجرد مصر فحسب ومن
 الطريف ان تبدو القاهرة على قدر كبير من القبح والبشاعة . في حين
 تبدو المدن العربية الأخرى في صورة معاكسة تماما ، ذلك لان بغداد
 او دمشق ليست المدينة العينية المشخصة وانما هى حلم التواصل
 القومى .

ولكى يجاوز الوطن فقره وشظفه ، ويغلدر زمن فرقته وتبعثره ،
فلا بد من بطل ، نابح من هذا الشعب ، بل من ريفه بخاصة . وعبدالنصر
هو ذلك البطل :

فلتكتبوا يا شعراء اتنى هنا
أزاحم الجبوع
أخوض بحرا أسير المياه
أخوض بحرا من جباه
بحر الحياة — ما أشد عمقه — بحر الحياة
طوفانه يا شعراء سيد مهيب
يمضى فتحنى السدود
ويفتح الضياء ألف كوة عليه
ويطلق البوق النحاسى الشديد
فلتكتبوا يا شعراء اتنى هنا
أشاهد الزعيم بجمع العرب
وتنهف الحرية .. العدالة .. السلام
فتتبع الدبوع فى مقاطع الكلام
وتختفى وراءه الحوائط الحجر
حتى العمودان الرخايمان يضميران
والشرفات تختفى
وتحى تعرجات الخزرف
ليظهر الانسان فوق قمة المكان
ويفتح الكوى لصحبنا
يا شعراء يا مؤرخى الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
فى عهد عبد النصر العظيم (٣٦) .
لو كان فارس مغامرا ، يلوح فى الخطر
ياقنى الينا ، رافعا فى قمة الردى قوائم الحصان
يكر لا يفر ، يقطف الرؤوس كالزهر
ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان
لما تغنيت به ، لما تحرك اللسان
وكيفى لى ، وقد مضى بلا اثر

لو كان قديسا ، خصاه القمر
وسيفه يد القضاء والقدر
ياقنى الينا فجاة بلا اوان

ويخفى في الامكان
لما تفتت به ، لما تحرك اللسان
لاني وهيت شعري البشر

اني اغنى للذي راسه
يوم الاملى مثله يوم الخطر
رايته الانسان اصفى ما يكون
الصق ما يكون بالأرض وابواب البيوت والشجر
اكثرنا حزنا ، اشدنا تفاؤلا ، ابونا بنا
احن من صافي الندى على الثمر
وكان بادى الونى .. وما يلين
ثم انتصر
وكيف لا ؟

حصاته اطلاقنا
كر وفر في السفين
وسيفه احزانتنا
يا هول غصبة الحزين (٣٩)

ان البطل ليس محض مفار ، يقطف الرؤوس ويمضى ،
وليس قدسيا متعاليا على الناس ، لكنه انسان ، واحد من الكل ،
(الصق ما يكون بالأرض) ولذلك فهو الزعيم الذي سيمضى بالوطن الى
الحرية والعدالة والسلام . وتبدو صورة الزعيم لدى حجازي
صورة طوباوية وهذا ما يفسر لجوء الشاعر الى الخطاب التبشيري
عالي النبرة ، والى المطلقات التي تكاد ان تكون تجريدية (الجماهير
التي تعانق السنى ، وتشد شعر الشمس) و (بحر الجباه) . ان هذا
البطل المخلص ليس اذن مجرد حاكم ، اى قمة جهاز السلطة
في بلد يحاول ان يستقل عن هيمنة مركز الامبريالية ، عن طريق
التصنيع الثقيل ، او اخذ الدولة بماصمة التخطيط الاقتصادي
والملكية .. الخ ، لكنه بطل من عالم آخر ، ولذلك يبدو الاتحاد
الاشتراكي العربي تنظيم السلطة الوحيد آنذاك جهاز مخصوصا
غير جهاز السلطة السياسية .

على ان نص حجازي الشعري يحدس بان شيئا ما ، خلا ،
او تجليا لظل يطال براسه ، ويوضح ذلك من عدد من قصائده ،
هكذا يخاطب المغنى زعيمه وقائده :

انخاف ان يكون حبي لك خوفا
عالقنا بي من قرون غابرت

من رئيسي الجسد ان يسى سـ
لان هذا القنصر يابى ان يمر تحت ظله الطويل (٢٧) .

ان الشاعر هنا يلمس سريعا ما سوف يضع عليه يده بقبوة
بعد ذلك ، وبرغم انه بازاء قصيدة حب للزعيم ، الا ان شكوكه تطل
في خفر واستحياء .

لى ليلة فيه
وكل جيلنا الشهيد
عاشى ايماليه

فالسجن باب ، ليس عنه من محيد (٢٨) .
ان الشاعر افن يحس بما يخفل به النظام الاجتماعى من
تناقضات ، فيجوار انجازات دولة الفقراء بوجود السجن . بل ان
مجرد وجود اشاعة عن الشاعر ، تضمه في مواجهة التساؤل .

ولما تسلى في الليل من اخبرونى
باتهمو فى انتظارى
واتهمو شوهدوا حول دارى
وقعت سجيناً (٢٩)

وهاتذا هارب ومطارد
اهيم بلا وجهة
اتخطى في العربات ، المحلات
مفترق الطرق ، الحوارى

حبال التليفون ، صوت القنون ، مرايا المصاعد
احاول ان اتدبر امرى
اعد دفاعى
اواخر هذا البلاء لساعة

وبرغم وعى الشاعر الحدسى بما يعج به الواقع من تناقضات
فان هذا الموعى ينحل شعريا في اثنيية ضدية هي الفقراء وعلى راسهم
البطل المخلص واعداء الوطن . وبعد هزيمة ١٩٦٧ ، ظل النص
الشعرى لحجازى قادرا على ان يلوح وراء الهزيمة ما يجعله بدافعا
عن سلطة الدولة وعن سلطة الزعيم ، وفي رثائه لهدد الناصر يشعر
متلقى شعره ان الشاعر واقع في اسر ايديولوجيا السلطة :

ياتى غيدا فينا
ويكمل في مسيرة شعبنا المتهور دينه
ياتى غيدا فينا

ويجعلنا له جندا وحاشيه
ويجعل من منازلنا حصونه
ياقي غدا فينا

يوح بسرنا الخافي ، ويسلمنا ودائعنا النفيسة (٢٠)

على هذا النحو ، يصبح الزعيم الميت اماما سيمود ، لكي يخلص
شعبه من قهره ، وينشر دينه ويجعل من ابناء الجوع والسغب
جندا ، ويسترد بهم الحق الضائع .

هو ذا اتى
فدعوه انتم يا ملايك المدينة
اننا اولى به يوم الرحيل
نبكيه حتى تنضب المقل الضئيلة
نبكيه حتى ترتوى الأرض التي لا بد سوف نهز نخلتها
ونظم من جناها (٢١)

وهكذا ما يزال المثقف القادم من الشريحة الفلاحين من شرائح
البورجوازية الصغيرة قادرا على أن يبرر خطبه ، ويمنحه تماسكه
الداخلي ، فيرى بطله مغارقا للمعطيات المنيعة ، متعاليا على الشرائط
والعلائق التي تحوطه . ومن ثم يقف الشاعر امام كارثة موته متسانلا :

هذا حصانك شارد في الأفق يكي
من سيهزه الى القدس الشريف
ومن الذي سيكفن الشهداء في سينا ومن يكسو العظام
ويثبت الأقدام اذ يتلخر النصر الأليم ونبتلى
بمخاضه الدامي العنيف
ومن الذي تغفو عيون المريميات على اسمه
« ان العباد غدا الى ارض السلام
ومن الذي سيؤمنا في المسجد الأقصى
ومن سيسير في شجر الأغاني والسيوف
ومن الذي سيطل من قصر الضيافة في دمشق
يحدث الدنيا ويلحقها ببستان الشام
ومن الذي سيقم للفقراء مملكة وتبقى الف عام
ومن الذي سنعود تحت جناحه لبيوتنا
نحيا ونسعد بالحياة (٢٢)

تشى هذه الأبيات بحيرة الشاعر ازاء الخطب ، فالاستفهام
المتكرر يشير الى دلالة محددة هي فقدان الشاعر للطريق ، بعد ان مات

الزعيم ، الاب (ومن الذى سنعود تحت جناحه لبيوثنا) واللجوء الى
مغردات مشبعة بالدلالة التاريخية والميتولوجية (القمص الشريف) ،
تكمين الشهد ، تثبيت الأقدام ، استهدافا لخلق تواصل وجدانى
مع ملتقيه) .

على أن هذا الحلم الطويرى سرعان ما يتضعف أمام جلاء
المعطيات ، ووضوح حيورة التجربة المرة . وكنت قصيدة حجازى
الجميزة « للعمر الجميل » تصفية لحسابه مع البطل الفرد ، وإذا كان
شعر حجازى قبل هذا القصيدة ينتصر للفناء الرومانسى الثورى
فى بناء واحد الصوت فإن هذه القصيدة هى بداية دخوله الى
عالم التركيب والمعاناة وتعدد سطوح المعنى .

لقد تبع المعنى زعيمه من أول الحلم ، من أول اليأس حتى نهايته،
راحلا وراءه من مستحيل الى مستحيل ، حالما بقرطبة الملتقى والعناق ،
بيد أن غرناطة قد سقطت ، وسقط البطل دون احتراق وعاد الى قبره
اللكى ، تاركا المعنى ضالعا :

فوداعا هنا يا امرى
أن لى ان اعود لقيثارتى(٣٣)
وأواصل ملحمى وعبورى
تلك غرناطة تختفى
ويلف الضباب ماأفنها
وتغطي المياه سفائقها
وتعود الى قبرك اللى بها
وأعود الى قدرى ومصرى
من ترى يعظم الآن فى أى أرض أموت ؟
وفى أى أرض يكون نشورى
اتنى ضالع فى البلاد
ضالع بين تاريخى المستحيل
وتاريخى المستعاد
حامل فى دى تكبى
حامل خطاى وسقوطى
هل ترى اتذكر صوتى القديم
فيصغنى الله من تحت هذا الرماد
أم أغيب كما غبت أنت
وتسقط غرناطة فى المحيط

يكاد النص الشعري لأمل نقفل أن يتحور حول السلطة في كل تجلياتها . وبامتقائه ديوان « مقتل القمر » ، وهو فاتحة انتاجه ، تتجسد لنا السلطة وانعكاساتها بمسورة تكاد تحاصر القارئ . في « مقتل القمر » نص مع خطاطب شعري رومانسي بالمعنى المقتض للصطلح . والحق أن أمل يعيد في هذا الديوان انتاج استغفاه الاكثريين محمود حسن اسماعيل واحمد عبد المعطى حجازى ، مع هيئة لفظي ، تبدو جد واضحة في المعجم وعلاقات اللغة وطبيعة الصورة ، ومن ثم معالجة الأشياء ورؤيتها . وقد عثر أمل على هويته الفنية مع ديوانه البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، بحيث يصعب رؤية اصداء نصوص الآخرين للوهلة الأولى ، ذلك أن ما ثقفه من حجازي وعبد الصبور والسياب تد انصهر مع خبراته وقراءاته المتنوعة في نسج شعري يصعب حله الى جدائل . وقد توافقت العنور على صوته الخاص مع وعيه المبارق للرومانسية في رؤية تعى حركة الواقع وآلياته .

يقول في قصيدة (يوميات كهل صغير السن) :

اعرف ان السلام في قلبي .. مات
لكي حين يكف المنياع ... وتنفلق الحجرات :
انبش قلبي ، اخرج هذا الجسد التسمي
واسجيه فوق سرير الآلام
افتح فمه ، اسقيه نبيذ الرغبة
فعل شعاعا يفيض في الأطراف الباردة الصلبة
لكن تنفقت بشيرته في كفى
لا يبقى منه ... سوى جججة وعظام (٢٤)

هذا الوعي بهوت العالم في قلب الشاعر هو رمى بالمصر . ذلك الذي يقوده الى الانزواء والابتكاب على النفس بعد ان ينجس صخب النهار وتكف ادوات القمع الايديولوجي (المنياع) عن محاصرته ، حيث يخرج قلبه ، محاولا ان يعيد اليه نبض الحياة والرغبة ، لكن هون طائل ، لقد مات السلام في قلب الشاعر بسبب تبجح الواقع وتضعفه . اى اننا مع ضرب من الاغتراب هو اغتراب المثقف الراديكالي في تشكيلة اجتماعية تصادر حريته وتكفه عن ممارسة دوره ، وتحاصر احلامه في التصرر والتقسد وتوحيد الوطن المزعق . وهو اغتراب اصيل ، لانه نساخ آمال لم تتحقق واحلام اجهضت على مخرة معطيات صلبة وجارمة . لقد وصلت تجربة سلطة يوليو ١٩٥٢ الى نقطة حرجة مع منتصف الستينيات تقريبا ، اذ تشتت الخطة التثوية وتنضم المجتمع الاستهلاكي ، وازداد حضور رأس المال

العربي قيدا ان تجربة الاستقلال النسبي عن المنظومة الرأسمالية ،
التي توسلت بالقرار البيروقراطي القوي ومصادرة مبادرة الجماهير ،
والجهاز الأمني والإيديولوجي القوي ، قد لحقتها العمق . ولم تك هزيمة
١٩٦٧ سوى اعلان سافر عن فشل هذا التوجه . ولكن كان ما حدث
في ١٩٦٧ مجاوزا للهزيمة وانما كان اشارة باللغة الواضوح
الى فقدان الطريق والحيرة والتخبط من جانب ، وإلى استحالة مجاوزة
وضعية التخلف والتبعية عبر شروط المركز الإمبريالي من جانب آخر .
وإذا كان حجازي قد ظل ثابتا على عهده فلم يتلمس دلالة الحدث
الا بعد موت عبد الباصر ، وإذا كان عبد الصبور قد لجأ الى نوع
فظ من تمزيق الذات فان استجابة شعراء الستينيات وكتابتها كانت
مغايرة تماما . فتواترت شعر أهل دنقل وعففي مطر مع تلك الرائحة
لصنع الله ابراهيم وبحيرة المساء لبراهيم اصلان .

ويكشف نص دنقل الشعري عن وعي جاد بما يجري حوله
في مصر والوطن العربي والعالم ، ولذلك تلمس في قصائده المبكرة هذا
الربط الوثيق بين « التفت » ونكوص « الثورة العربية » أو غياب الوجه
العربي لتبوز على حد تعبيره وبين ظاهرة الحاكم الفرد :

احببت فيك المجد والشعراء
لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم
يمشي في موائيك المليئة بالذباب
يسقى القلوب عصارة الخدر المنق
والطاوويس التي نزعت تقاويم الحوائط
أوقفت ساعاتها
وتجشأت بموائد السفراء ..
تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان
نوق اكابر الاغوات منهم (٣٤)

على هذا النحو يعي الشاعر آليات السلطة . الذي يتبدى في
ادراكه لصيرورة السلطان بائع الوهم . كما تكشف الأبيات عن طبيعة
نهم الشاعر لقضية الأمة ، التي أحب فيها مجدها وشعراءها ، حيث
تبدو الأمة مفهوما مثاليا يتكئ على المجد الغابر ، ولذلك يبدو طبيعيا
ان يخاطب الشاعر الأرض بوصفها امرأة ، فقدت بكرتها ، وهو جرم
لا تغسله مياه النيل والفرات معا . وبرغم هذا الفهم القاصر
للأمة فان الشاعر يلج على ربط السلطان بالوهم ، ذلك انه يستعي
القلوب عصارة الحذر المنق ، مما يكشف عن عدائه للتاريخية ،
واعتماد مفهوم غير ثوري عن الأمة وطريقها للتحرر والتقدم ، ولذلك

نهر يحيط نفسه بالطواويس التى تتجشأ بموائد السفراء منتظرةً للنياشين . ويكتشف لفظاً « السلطان والأغوات » عن وعى النص بخواء بائع الوهم وصحبة من النقاء الثورى . اذ يفجر هذان اللفظان فى ذاكره القارئ العربى عدداً من الدلالات التاريخية المرتبطة بالظلم والقمود عن الحرب والتعم .

وسوف نتوقف قليلا بازاء قصيدة « اشياء تحدث فى الليل » ، لانها اولا تضع المثقف الثورى فى مواجهة قوى الثبات والتخلف ، ولأنها ثانيا : تنشر الى شخصية تاريخية فى ستينيات مصر هى شخصية صلاح حسين الذى قتله كبار ملاك الاراضى الزراعية فى المنوفية (٢٥) .

اشياء تحدث فى الليل

رخاوة النعاس تغمر المسافرين فى قطار الليل
... وفى حقول قرية بعيدة
شق السكون — فجأة — عواء ذئب
وانعقد الحليب فى الضروع
وابتطلقت رصاصة —
فكفت الأشياء — بعدها — عن الوجيب ..
هنيهة ، ثم استعادت نبضها الرتيب ..
وكانت الليلة ... بتزال مقبرة
(كان التنشيد الوطنى يملا المذياع منهاج برامج المساء .
وكانت الليلة ... لا تزال مقبرة
والطرقات تلبس الجوارب السوداء
وتغمر الظلال روح القاهرة)
والدم كان ساخنا يلوث القضبان
هذا دم الشمس التى ستشرق ، الشمس التى ستغرب ،
الشمس التى تاكلها الديدان !
دم القتييل احمر اللون
دم القتييل اخضر الشمامع
خيط عليه تنشر الدموع .. كى تجف فى اشعة الصبح
(وكان مبنى الاتحاد صامتا .. منطفئ الاضواء
تسرى اليه من غير « هيلتون » القريب ..
اغنية طروب !)
وكان وجهه النبيل مصحفا عليه يقسم الجبايع
ولكانت السراخ

مفرقة ، كلن محرافا يسبق الأرض
كلت الفراغ ..

صهيرة بجذرة القمح
صهيرة كالسفة الأولى التي تنبت في فم الرضيع !
(وكانت المطابع السوداء تلقي الصحف البيضاء
وصاحبان في ترام العودة المكسول
يفتصمان في نطق الكرة
وفي طريق الهرم الطويل

تبغلت سيلوتان - كلتا في الليل ان تصطعنا - السحاب
وفي الصباح والقشيد الوطني يملأ الأسماح
كان فراش الحقل يبدأ القشيع
وكانت الأصوات في القرى ... جنائزية الإيقاع
ورحلة الموال في الضلوع تفرغ القلوع :
« انهم مقتول على كل المروج »
« انهم مقتول على الأرض المساع »
وكان وجهه التيبيل مصحفا
عليه يقسم الجياح

نحن في القصيدة مع حدث مندغم في سياق الحياة السبيل ، يصل
الينا عبر « لوحة » تجمع المتناقضات وتوائم بينها ، فرخاوة انحاس التي
تغمر المسافرين في الليل تتجلبب مع عواء الذئب الذي هو نذير بها
سيحدث . ويتراسل عواء الذئب مع الحليب الذي انعقد في الضروع ،
لان الرصاصة ستنتطلق ، واذا يحدث هذا يتوقف كل شيء عن الحركة
هنيهة قصيرة ثم يعاود نبضه . وهكذا يكتسب الحدث بعدا يطفى على
الوقائعية ، لان وضعه بوصفه محض حدث مندغم بسياق سبيل تتراسل
اشياؤه تراسلا كرنيا ، طابعه ميثولوجي يمنح الحدث قداسة تعلو به
النثرية وتقذف به الى سياق صوفي وتتكد دلالة الحدث مع الكشف عن
المفارقات التي ينطوى عليها السياق ، فبعد ان يرسم النص الحدث
مبرزاً علاقاته ببقية نسيج الكون ، يلجأ الى قدرة الشعر على السبيلة
في الزمان ، بالكشف عن المفارقة بين اغتيال مثقف ثوري والنشيد
الوطني الذي يملأ المذبح ، والاضواء التي تنطفئ ، والظلال التي تغمر
روح القاهرة ، وكان المفارقة نعم الوطن كله ، فتفارق القرية موضع
الحدث عن القاهرة عاصمة الوطن ومقر السلطة وآلة عنفها ان الدم
الذي يلوث القضاة يغادر موضعه الضيق ودلالته الضيقة ليصبح دم
الشمس التي تاكلها الديدان . ويحقق النص ذلك بالتكرار (الشمس
التي ستشرق - الشمس التي ستغرب ، الشمس التي تاكلها الديدان)

ثم كسر التوقع (دم القتل أحمر اللون / ثم القتل أخضر الشمع) .
ثم يعود النص مرة ثانية إلى المفارقة عن طريق التكرار (كانت الفراع)
(و ضاهرك) والتشبيه (بكثرة القمح ، كحسنة الأولى) والتضاد
(سوداء - بيضاء) . وتنتهى القصيدة بالتزامن بين موجودات الكون ،
فالغرائب فى الحقل ينشج ، والأصوات فى القرى جفافزة الإيقاع ،
ويتحول المتقف المقتول الى بطل شعبي كمنه أدهم ، فيغطي حضوره
على كل حضور . وإذا يكرر الشاعر البيت التالي فى سطرين بدلا من
سطر واحد :

وكان وجهه النبيل مصحفا .. عليه يقسم الجياح

يرتفع المقتول الى ذرى ذات طابع مقدس يفارق للزمزية ، ليصبح
عنصرا تكوينيا فى سياق المجموع البشرى .

وإذا كانت قصيدة « أشياء تحدث فى الليل » تسمى الى التعارض
بين ما يحدث فى الليل من اغتيال للثوريين وما يحدث فى النهار من جلبة
ثورية ، ومن ثم بين شعارات سلطة الدولة وبين مناحها السياسى
وانحيازها الطبقي ، فان ثمة تصائد أخرى تؤكد هذا التعارض وتدعمه .
لقد لجأ امل دنقل الى كثير من كيفيات القول الشعرى ليحدد رؤيته لما
يجرى امامه . فتجاورت الانعنة وتوظيف الأسطورة مع التضمين
الشعري والدينى فى نصوص تنصت لابرار اليومى والوقائعى والتاريخى
عبر المقارنة بين ماضى الأمة المجيد وواقعها المتردى .
ان الشاعر الذى يرى شعره طريقا لمعرفة العالم وتغييره يراوح
بين لهجة النبى المتميز القادر على النبوءة وبين النبى المهزوم المنقسم على
نفسه . يكتب امل دنقل بعد أحداث ايلول الأسود .

قلت لكم مرارا

ان الطواغيت التى تهر

فى استعراض عيد الفطر والجلاء

(فتتهف النساء فى التوافذ أنهارا)

لا تصنع انتصارا (٣٦)

ان المدافع التى تصطف على الحدود فى الصحارى

لا تطلق النيران الا حين تستدير للوراء

ان الرصاصة التى تنفع فيها .. ثمن الكسرة والدواء :

لا تقتل الأعداء

لكها تقفنا اذا رفعا صوتنا جهرا

تقفنا ، وتقتل الصفراء

قلت لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي
عن قلبه الأعمى ، وعن هبته العقيدة
يحرس من يمنحه رآيته الشهري
وزيه الرسومي
ليرهب الخصوم بالجمجمة الجوفاء
والقمعة الشديدة
لكه .. ان يحن الموت ..

فداء الوطن المقهور والعقيدة
فر من الميدان

وحاصر السلطان
واغتصب الكرسي
وأعلن « الثورة » في المنياع والجريدة
قلت لكم كثيرا

ان كان لابد من هذه الذرية اللينة
فليستكوا الخالق الحصينة
(متخزين من مخازن الحدود .. دورا)
لو دخل الواحد منهم هذه المدينة :
يدخلها .. حسيرا

يلقى سلاحه ... على ابوابها الامينة
لانه ... لا يستقيم روح الطفل ..
وحكمة الأب الرزينة
مع المسدس المثلث من حزام الخصر
في السوق
وفي مجالس الثسوري

قلت لكم

لكم

لم تسموا هذا العيث
ففاقت التران على المخيمات
وفافقت البحث
وفافقت الفوذات والمدرعات (٢٠)

وجللى اننا هنا مع صوت نبوى ، يتحدث بلغة جازمة حادة ، حيث
نذكرنا قلت لكم بلهجة المسيح ، فضلا عن انها تخلق مسافة بين المرسل
والمستقبل وبخاصة حين يبدأ الخطيب بان المؤكدة ، وهو امر طبيعى في

هَذَا السِّياق ، فنحن مع رسالة جازمة مدبية ، لا تقبل التأويل ، كإنه
« ينظم » عددا من المقولات «المنهومية عن طبيعة السلطة العسكرية في
بلدان العالم المتخلف» .

ان النبی المهزوم المغترب الذي مات العالم في مكبه ، هو النبی
نفسه الذي يعانى وطأة هزيمة ١٩٦٧ ، وديكتاتوريه « الذرية اللعينة »
التي اغتصبت السلطان واعلنت « الثورة » في المذباغ والجريدة وهو
النبي الذي سيتحول مع السبعينيات والتفريط في تراب الوطن واستقلاله
الى محرض :

لا تصالح
ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ
والرجال التي ملاتها الشروح
هؤلاء الذين يحبون طعم التريد
وامتطاء العبيد
هؤلاء الذين تركت عمانهم فوق اعينهم
وسوفهم العربية قد نسيت سنوات الشمس
لا تصالح
فليس سوى ان تريد
انت فارس هذا الزمان الوحيد
وسواك .. المسوخ (٣٧)

وهكذا نرى ان استعادة الشاعر العربي الحديث لوظيفته
الاجتماعية بوصفه حاملا للوعي ، قد مكنته من ان يكون شعره شهادة
على ما يجرى في الواقع . ولقد ابرزت وقفنا مع ثلاثة من شعراء
التفعية في مصر تبين وعي كل منهم وخصوصيته بعلاقته بالاذلة
وسلطتها وبخاصة في بعدها السياسي . بدا اولهم رافضا للنحى المضاد
لليبراطية في سلطة يوليو ، وتحول عن هذا الوعي بعد ديوانه الاول ،
ويرغم هذا التحول تكشف شقوق نصه عن احتفال معذب بالقضية ،
حيث ظلت موضوعه الأثم في مسرحه الشعري ، بينما بدا حجازي حاديا
للبطل الفرد الذي سيقم دولة الفقراء الطوبوية ، وخلال عاجزا لفترة
طويلة عن رؤية تناقضات السلطة وآليات تحولها حتى مات البطل الفرد ،
دون ان يعود شعبه الى ما وعد به ، واذا يذهب « الملك » على حد تعبير
الشاعر الى قره الملكى ، يؤوب الشاعر الى نفسه وقبائره محاولا
استعادة وجهه وصوته ، ومن يتم بتحول غناء الثورة في الدواوين

المحكمة الى « بكاء » لها في « مراثية العصر الجبيل » و « كائنات ملكة
الليل » . لها آخرهم اهل دنقل فقد ظل ويخلصه بعد ديوان البكاء بين
يدى زرقاء اليمامة وفيما لدور الشاعر النبي الحالم بتفسير الواقع حتى لو
جاء بناء القصيدة واحديا ، مغلقا ، عاجزا عن التعمد الدلالي .

هوامش :

(١) ديوان الحسن بن هاني ، صفحة ١٨ ، تحقيق أحمد عبد المجيد الخزالي ،
دار الكتاب العربي . بيروت .

(٢) نفسه صفحة ٢٥ ومن الجيد الرجوع الى مقال جابر مصغور « الشاعر
الحكيم » . فصول . الممد الثاني المجد السادس .

(٣) نفسه صفحة ٤٧ .

(٤) نفسه صفحة ٢١ .

(٥) راجع محمد عابد الجابري في :

— نحن والقرات ، مقدمة الطبعة الأولى ، دار الطليعة . بيروت .

— الخطاب العربي المعاصر ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨١ .

— تكوين العقل العربي ، دار الطليعة . بيروت سنة ١٩٨٢ .

(٦) السابق .

(٧) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، صفحة ٥ دار اقرأ . بيروت . دون

تاريخ .

(٨) نفسه .

(٩) نفسه صفحة ٥٩ .

(١٠) نفسه صفحة ١٠٢ .

(١١) نفسه صفحة ٣٦ .

(١٢) نفسه صفحة ٤٦ .

(١٣) نفسه صفحة ٦٨ .

(١٤) فصول . الممد الرابع ، المجلد الأول . ندوة الشعر العربي المعاصر .

القاهرة ١٩٨١ .

(١٥) نفسه . وقرن الدوائر الثلاث للشعر بمقدمة كتاب عبد المصن طه بدر

« الروائي والأرض » دار المطرط ٢ .

(١٦) ابل دنقل : الأميال الكاملة صفحة ٢٤٩ ط مكتبة مديوني . القاهرة . دون

تاريخ .

(١٧) أحمد عبد المطي حجازي . الأميال الكاملة صفحة ٣٩٢ ، دار العودة بيروت

سنة ١٩٧٢ .

- (١٨) اترا القصيدة في : ميون « النفس في بلادى » دار الشروق القاهرة .
- (١٩) راجع لمصاحب الدراسة : صلاح عبد الصبور ، رؤية العالم ، رسالة مطبوعة ، آداب عين شمس .
- (٢٠) جابر مصفور : المرايا المتجاوزة صفحة ٣٥٣ . الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ . وترجمة المصطلح له .
- (٢١) صلاح عبد الصبور : ظلمات في زمن جريح . دار الشروق صفحة ٦ .
- (٢٢) نفسه صفحة ٦١ .
- (٢٣) أحمد عبد المعطى حجازى ، الأعمال الكاملة صفحة ١١٩ وما بعدها .
- (٢٤) نفسه صفحة ٢٢٠ .
- (٢٥) نفسه صفحة ١١٦ .
- (٢٦) نفسه صفحة ١٧٩ .
- (٢٧) نفسه صفحة ٤٨٠ .
- (٢٨) نفسه صفحة ٢٥٦ .
- (٢٩) نفسه صفحة ٥٢١ .
- (٣٠) نفسه صفحة ٢٨٤ .
- (٣١) نفسه .
- (٣٢) نفسه .
- (٣٣) نفسه صفحة ٥٢٦ . راجع - أيضا . محمد بدوى : كلمات مملكة الليل في نسق . العهد الثانى من المجلد الثالث .
- (٣٤) ليل دنقل الأعمال الكاملة صفحة ٩٧ .
- (٣٥) نفسه ، اترا القصيدة في « الأعمال الكاملة » صفحة ١٢١ .
- (٣٦) نفسه صفحة ١٧٢ .
- (٣٧) نفسه صفحة ٢٨٥ / ٢٨٦ .

قناع سارازاد

مسرحية من فصل واحد
تأليف : عبد السميع عبد الله

« شخصيات المسرحية »

- ١ - شهريار : الملك شهريار في الأربعين • عصبي سريع الغضب
- ٢ - سارازاد : امرأة جميلة الجسد تضع على وجهها قناعا من الذهب وتنتحل شخصية شهر زاد • لموب فاجرة •
- ٣ - مسرور : سياف الملك زنجى سفاح قوى في الخمسين •
- ٤ - عفركوش : مارد هائل • عشيق سارازاد وحاميها •

(النظر الأول)

(طرقات قوية على قرص من النحاس • يفتح الستار على قاعة كبيرة تملؤها الزخارف والقنوش المذهبة بها اعمدة من المرمر • بلاط الحجرة من الرخام بعضه معسكر • باب جانبي عليه ستارة حريرية رثة • شبك مفتوح يبدو من ورائه البحر في الحائط الخلفى الذى يرتكن عليه سرير فاخر من المعدن المطلى بماء الذهب • منضدة من الخشب الفاخر المطعم بالصنف • تستقر بجوار السرير وعليها بقايا اكل وفواكه وزجاجات خمر فارغة • سيف معلق على الحائط مع ملابس شهريار في مقعدة المسرح توجد فوهة بئر عليها بكرة لرفع الماء)

شهريار : (يستيقظ من النوم حين يؤذن ديك الصباح • يقوم بجذعه من الفراش - يمتطى ويتشأب • • يمد يده الى الفاكهة فيأخذ عنقودا من العنب ويرفعه ثم يتناول حبة حبة • يسمع شخرا فيضع يده على الفراش متحسسا فيجد شخصا تحت الغطاء ينام بجواره لا يظهر منه شئ ، فيثب من الفراش مفزوعا وهو بملابسه الداخلية)
الحقونى • • لص • • لص في فراشى • • حرامى في حضنى (يتمنطق بالسيف ثم يجرده)

قم .. قم يا ابن الفاعلة .. تحرك أو أقعد جسدك للنفس
(يقوم الشخص المتحدر بالغطاء ويخلص عنه الغطاء فتعبدو
سيدة تلبس سروالا وحزاما من الحرير وقميصا شفافا يبين
جسمها لكنها تضع على وجهها قناعا من الذهب ..

السيدة : مالك تصرخ هكذا كالسوع .

شهريار : اللص .. شيخ النسر في فراشي (يشير إليها)

السيدة : ألا تعقل يا رجل (تحاول أن تقترب منه لتهذهه)

شهريار : من أنت .. قولى (يدفعها بذنابة السيف بعيدا)

السيدة : اهدأ أولا

شهريار : ما قد حدثت .. قولى من أنت .. تكلمى

السيدة : (يسمع صوت موسيقى شهر زاد لكورساكوف)

أنا شهر زاد .. حبيبك

شهريار : (مستنكرا)

من ١٩٠٠

السيدة : ألم تسمع .. شهر زاد .. ألم تكن تنتظرنى - تتلف على

زولجى

شهريار : ولماذا تلبس شهر زاد قناعا .. اكشفى وجهك

السيدة : ليس الآن

شهريار : متى إذن ..

السيدة : عندما تصير لى .. قلبا وقالبا وتصبح علاقتنا طبيعية ..

زوج وزوجة

شهريار : لكنك لست شهر زاد .. أقسم على ذلك .. صوتك متغير

السيدة : (تخرج ورقة من جيبتها)

هذه بطاقةتى للشخصية .. اقرأها ..

شهريار : (يقرأ للورقة)

يا للفرابة .. انها هى .. لكن كيف دخلت لى هنا هذا

شئ خطير

السيدة : وما وجه الخطر

شهريار : تخليين حجرى وتندسين فى فراشى .. كنت تستطمين غرس

خنجر فى صدرى

السيدة : ولماذا .. ؟

شهريار : لتستريحى من تهيدى ..

السيدة : ولكنى لم افعل ..

شهريار : لابد من التحقيق معك (يصفق) مسرور

مسرور : (يدخل من باب جانبي ويرتدى سروالا وحزاما عريضا من الجلد

على القمص الاعلى حيث يبدو جسده كالابنوس اللامع ..
على رأسه عملة وفيافته خلقة وحول ساعده أسورة من
الذهب . ورقبته يتعلق بها سيف عريض) .

شهرزاد : (في فزع)

ما هذا الوحش ...

شهریار : أين كنت ليلة أمس

مسرور : على باب حجرتك يا مولای .. لم أبرح .

شهریار : نحن أين دخلت هذه المرأة (يشير الى شهر زاد)

مسرور : (مرتبكا)

لا .. لست اعرف ... ربما تكون جنية أو ساحرة ...

أو ... مولای (يمتشق السيف) دعنى لأضرب رقبتهما

ليستريح بالك ..

شهریار : لا تتعجل .. القتل في الصباح .. كالمعتاد

شهرزاد : (تدفع مسرورا في صدره دفعة قوية)

خسنت أيها السفاك

شهریار : اذا لم تقولى كيف دخلت الى هنا .. لو ترفعى القناع

مسرور : مولای .. سوف أرفع القناع رغما عنها

شهرزاد : اياك أن تفعل ... من يرفع قناعي رغما عنى فسوف يحترق

شهریار : اخن تصرف يا مسرور ولا تقف هكذا ...

مسرور : (يأتى من وراء شهر زاد ومعه حبل فيدير كتافها وهي تقاوم

بشدة) ها قد أدت كتافها ...

شهرزاد : اتركونى يا انذال .. الحقنى يا عفر كوش يا قاهر الجن

والوحوش ...

شهریار : (عندما يفرغ مسرور من تكتيف شهرزاد)

سوف أعد لفاية عشرة فان لم تخبرينا كيف دخلت هنا

فلأضرب عنقها .. ولن ننتظر للصباح .

مسرور : (يرفع سيفه بعد أن يرغم شهرزاد على أن تجثو على ركبتيها)

لسمع والطاعة يا مولای

شهریار : (يمد)

واحد - اثنين - ثلاثة - أربعة - خمسة - ستة

(يتباطأ في العدد) سبعة ... ثمانية ... تسعة ...

عشرة (يشير بيده الى مسرور)

(عندما يوشك مسرور أن يهوى بالسيف على رقبة شهر

زاد قسم فرقة عظيمة ومقتلى في الغرفة بخان كثيف)

مسرور : (في فزع)
 مولاي ... أنظر ... ما هذا ... (يشير الى أعلى)
 شهريار : داهية طبقت على رؤوسنا يا مسرور ...
 شهرياد : عفركوش
 صوت المارد : شعبيكي لبيكي .. عبد وملك ايديكي .. م انتظلين
 شهرياد : انقذني من القتلة السفاحين
 صوت المارد : ... في خدمتك يا مولاتي . (يبك قيودها)
 شهريار : مولاته .. انه معها .. اضربه يا مسرور . اقطع رقبتة
 مسرور : (مستهولا)
 أستطيع قطع رقاب البشر يا مولاي .. اما هذا ... فلا ..
 لا أستطيع أن أصل الى ركبته .. انه يارد
 المارد : (يشخط)
 ولد يا مسرور (يقع على الارض من الخضة ثم يقوم)
 مسرور : (يحنى رأسه)
 شعبيك لبيك .. عبدك وملك ايديك (يرتجف)
 المارد : أخرج من الغرفة حالا ... (يهرول مسرور الى الخارج)
 لا . ليس هكذا .. فلتخرج على يدك ورجليك (كالحمار
) يسير مسرور على أربع ويخرج ()
 والآن مات سيفك هذا يا شهريار ... (بحسم) مات
 شهريار : (يقدم السيف الى عفركوش فيأخذ ثم يسمع صوت تحطيم
 معدني) كلا ... كلا ...
 اتحطم سيفي أيها المارد
 المارد : والقيه من النافذة (يسمع صوت ارتطام السيف بالصخور)
 والآن . تعالى يا شهرياد .. اقتربي مني .. الا أستحق
 قبلة منك يا حبيبتي (صوت قبلة مطوطة ثم يختفي
 المارد)
 شهرياد : مع السلامة ... يا حبيبتي
 شهريار : (في غضب)
 عاهرة ...
 شهرياد : غيران ... لابد أنك تحبني
 شهريار : منحنة
 شهرياد : ولكني فاتنة ... أنظر (تدبر ريكوردر فتسمع موسيقى
 راقصة)
 (ترقص شهر زاد وترعش وسطها على اللغيمات وشهريار
 واقف في دحول ... فتدفعه شهر زاد في صدره معابثة)

صفق يا مولاي .. صفق على الولد .. انظر .. اضبط
الايقاع وسوف تعود للانس

شهريار : اخرى ايتها الفاجرة ... يا مسرور ... (يصفق)

شهرياد : (تتوقف عن الرقص وتغلق الريكورد وتصفق أيضا)
عفركوش

مسرور : (يخل من وراء الباب)

مولاي (يجرد السيف) انا جاهز

شهريار : (في حرج شديد) ... ايتها الفاجرة .. المومس للماهرة

تهديني بعفركوش ... لسوف اريك نجوم الظهر الحمراء

اسمع يا مسرور .. جرد سيفك .. ثم تقدم بكل قوة ...

بكل وحشية ... بلا شفقة ... (بخلاعة) .. وذلك لى

ظهري

شهرياد : (تتف في وجه مسرور)

(لشهريار)

والآن نم على وجهك ... أجل هكذا (تربت على عجزته)

تمام ... (ينام على السرير وشهرياد تدلك ظهره على

نغمات ايام زين العابدين بينما يخرج مسرور وهو يحمل

السيف ويتراقص في مشيته بخلاعة وهو يهز ارجله)

انظر الثاني

(نفس الغرفة . سندان كبير يستقر في مقدمتها ويقف امامه

شهريار يمسك مطرقة ضخمة . في جدار الغرفة في الناحية

اليسرى كور ومنفاخ معلق ينفث الهواء فيشعل النار بواسطة

سلسلة يجذبها مسرور ويرسلها بينما يمسك بمقاط من

الحديد قطعة حديد مستطيلة . الجو ملبد بالدخان بضعة

سيوف معلقة على الحائط)

مسرور : (يقدم لشهريار المقاط وبه قطعة الحديد كأنها نار)

السيف الأخير يا مولاي ... انه يخصك

شهريار : (يتناول السيف ويضعه على السندان ويرفع المطرقة)

نهاية عفركوش .. دم .. دم .. دم .. (يطرق الحديد

فيتطاير الشرر)

مسرور : لابد من قتله يا مولاي لقد جعلنا اضحكة

شهريار : دم .. دم .. دم .. سوف يتم هذا بعد توزيع السيوف

مسرور : اتظن انهم قادرون ... !!

شهريار : انهم اثني عشر يا مسرور (يمسك السيف الذى يطرقه ويضعه

في الغمد)

مسرور : لكنه فظيع يا مولاي .. يداها كالمخاريرى ورجلاه كالصواري ..
مارد .. مارد .. اتفه كالمفارة واسفانه كالحجارة ..
شهریار : لابد من قتله .. وبعده
مسرور : تقتل شهر زاد كالأخريات أليس كذلك ؟ كلا يا مولاي - انها
 مأكرة ..
شهریار : (يجرد سيفه ويلعب به ويهوم من فوق رأس مسرور)
 ليس كالأخريات .. سوف أدبر لها قتلة فريدة ...
 تسلكت الى غرفتي واندرست بجائبي في الفراش دون علمي
 ودون ان أعرف ما تريد .. هذه مصيبة .. كارثة ..
 كل هذا وانت واقف كالنطع امام باب غرفتي ؟
مسرور : (محتجا) مولاي .. لعلها ساحرة أو شيطانة
شهریار : حتى الحراسة لا تغلق فيها .. ما فائدتك اذن ... خذ ..
 هذه السيوف تعطىها لاختي .. كل واحد سيفا ..
مسرور : السمع والطاعة (يتناول السيوف بين يديه)
شهریار : فليختبئوا له في طريق اللتوت - خلف الصخور والاشجار
 كالفهود ..
مسرور : طريق اللتوت .. ولم .. !!
شهریار : هو طريق مرور المارد الى هنا يا مغفل ..
مسرور : (يأخذ السيوف ويسير الى الخارج)
 سوف أفعل يا مولاي (يخرج)
شهریار : اوصهم ان يفتحوا عيونهم جيدا .. لننظر سوف آتى معك
 (يخرج في أثره)
شهرزاد : (تخرج من وراء ستارة - تبحث في أنحاء الحجره وتحت
 السرير وفي كل ركن)
 أين خباها يا ترى .. الوغد يتأمر مع مسرور لاغتيال
 عفرکوش (حين تذكر اسم عفرکوش يسمع انفجار ويتصاعد
 الدخان من الغرفة ثم ترفع شهرزاد نظرها الى فوق)
 عفرکوش
عفرکوش : هل وجدت الزجاجة
شهرزاد : ليس بعدد ...
عفرکوش : اذن ضاع عفرکوش ضاع - ضاع (يبكي)
شهرزاد : (بارتياح)
 وكيف .. كيف تضيع .. انت حياتي يا عفرکوش ..
 (تقبله قبالات متلاحقة)
عفرکوش : ان حياتي تتسرب لحظة بعد لحظة ليس لي نجاه الا

شهرزاد : (متلهفة) : الا ماذا .. الا ماذا .. قل ..
عفركوش : الا ان شربت من اكسير الحياة . انت تعرفين
ابحث عن الزجاجة . لقد خباها الوغد .. أين .. أين
يا تري .

شهرزاد : (تصرخ في فرح)
وجدتها يا عفركوش كان يخبئها في تجويف سحري في
الحائط .

عفركوش : (ترفع يدما بزجاجة خضراء .. فيمد عفركوش يده ليتناول
الزجاجة) الزجاجة تحفظ حياتي وانا احفظ حياتك .
شهریار : (يدخل ثم يختطف الزجاجة من يد شهرزاد)
عرفت ما تريدین يا خائنة

عفركوش : (يمد يده)
للزجاجة

شهریار : لن تاخذ قطرة منها ... (يتراجع بظهره خائفا)
(يهجم عليه عفركوش فيفتح الزجاجة ويفرغها في البئر
داخل الغرفة)

عفركوش : ايها الوغد .. ماذا فعلت !!
شهرزاد : لقد اختلط اكسير الحياة بمياه البئر
عفركوش : ويلاه .. قد ضاعت حياتي

شهرزاد : ... لا تخف (تحير بكرة البئر حتى يطلع الدلو فيأخذه
عفركوش ويشربه في لهفة شديدة)

عفركوش : الآن عادت قوتي .. (تحدث فوقة وينتشر الدخان)
شهرزاد : لكسير الحياة في انتظارك دائما (ثم يختفي المارد)
شهریار : أيتها المخادعة سوف أردم البئر وأقتلك (يجرد سيفه فتجتو
شهر زاد)

شهرزاد : انسيبت انك محتاج لماء البئر .. لتحافظ على شبابك انت
ايضا حتى تقدر على مضاجعة النساء . كل ليلة ..

(يسمع صوت تقارع سيوف فينصت ويترك شهرزاد)
شهریار : ماذا يجري بالخارج

صوت من الخارج :
الخيول وللليل والبيداء تعرفنى ... والسيف والرماح والقرطاس والقلم
شهریار : (يصفق مسرورا)

تمام . تمام . هذا اخي منذر . اقتلوه . جندلوه
صوت من الخارج :

وسيفي كان في الحيجا طيبيا ... يدلوي رأس من يشكو الصداعا

شهریار : هذا أخى طالب .. كان يحب أشعار عفتره .. اخبروه ..
صوت من الخارج :
السيف أضحك الخباء من الكتب ... فى حده الحد بين الجد واللب
شهریار : هذا أخى فاتح * ويلك يا عفوكوش
صوت من الخارج : خلى السيف يقول ..
اصوات كثيرة : يقول السيف
(يسمع صليل السيوف واصوات تقارعها وصرخات وحشية)
شهریار : (يدعك يديه فى سرور)
لقد قتلوه .. قطعوه بسيوفهم وهو خارج من هنا
شهرزاد : (ساخرة)
من ... !!
شهریار : أصبح أشلاء .. لأ رحمه الله * وسوف أعرف دشتلى معك
شهرزاد : من هو يا مولای
شهریار : (بانقصار)
عفركوش .. المارد .. عشيقك .. أصبح ..
شهرزاد : أصبح ماذا ؟
شهریار : جثة * رمة ملقاة على الزمال .. ما ... ما .. ماى
شهرزاد : (ساخرة)
انتظن ذلك * مى * مى * مى *
شهریار : (ينتفض غاضبا)
اظن .. الم تسمى صرخاته وهو يخور كالثور .. لكن
انتظرى (يصفق فى عصبية) ... مسرور ...
مسرور : (يدخل بلهجة)
مولای
شهریار : مرهم أن يحملوا جثته ويلقونها فى البحر
مسرور : (باندماش)
جثة من يا مولای ... !!
شهریار : المارد .. الم يقتلوه ..
شهرزاد : (تضحك بخلاعة)
... مى * مى * مى *
شهریار : (غاضبا)
اصمقى يا امزاة
شهرزاد : لم أقبل شيئا .. سيفك هو الذى يقول ..
شهریار : هل قلت ذلك حقا يا مسرور .. الم يقتل عفوكوش ... قل
... تكلم
(صوت قهقهة كالرعد من الخارج)

صوت اللرد : ما .. ما .. ماى ..

شهرزاد : اسمعت بأذنك للشريفة يا مولاي .. صوت الرحوم
شهريار : اللعة .. لقد سمعت صليل السيوف وصرخات القتال

مسرور : عفوك يا مولاي .. كانوا يقاتلون بعضهم

شهريار : ويلاه .. (ينتف شعر لحيته)

مسرور : لقد سألت دماؤهم وتكسرت سيوفهم

شهريزاد : نهاز أسود كالقار (يلطم خديه)

شهرزاد : بل أبيض كالقشدة .. هيا لى الفرش

شهريار : (غاضبا)

يرفع سيفه وينقض عليها وهي تجرى منه فيضرب بالسيف

لكنه يخطئها (الفرش .. الفرش .. لسوف أدبحك ...

شهرزاد : الحقونى .. أغيثونى .. لى لى يا عفركوش يا قاهر الجن

والوحوش

(صوت فرقة هائلة ويمتلا الجو بالخان)

صوت شهريار : (خائفا)

ماذا تريد

شهرزاد : انه يرفض مضاجعتى يا عفركوش

عفركوش : يرفض ... ما .. ما .. ماى

شهريار : انها مسألة مزاج يا لى

عفركوش : مزاج شهرزاد فقط ...

شهريار : ومزاجى .. مزاجى أنا

عفركوش : تبول عليه البقرة ... سوف أذهب على أن أسمع تاوهات

شهر زاد المتلذذة من وراء البحر ... (مهددا) والا ...

(يختفى عفركوش بينما يجلس شهريار على الأرض يضرب

رأسه بكفيه بينما تطلع شهرزاد ملبسة على

موسيقى أيا زين العاصدين)

سستار

(المنظر الثاني)

(نفس الغرفة وشهريار يرقص حول البئر رافعا سيفه على

نغمات دقات الدفوف الذى يأتى من الخارج عبر النافذة

المتسوحة)

شهريار : لن يشرب من البئر مرة ثانية .. ولذا تجاسر وجاء ..

على السيف يقول يقول (يرقص وهو يدور حول البئر)

على السيف يقول يقول

على السيف يقول يقول

على السيف يقول يقول

شهرزاد : (تدخل وعلى كنها صينية عشاء كبيرة فتتهف مستنكرة)
سيف ليه • هل هذا وقته •• (تضع للصينية على المنضفة)

شهریار : (يدور حول البئر كالهنود الحمر)
خلى للسيف يقول • يقول

شهرزاد : للعشاء يا مولاي

شهریار : خلى السيف يقول يقول (يستمر في الدوران حول البئر)

شهرزاد : دجاج مطهى على الطريقة السورية • محمر في المسلى ومتبل
بالبهار ومنقوع في النبيذ الأحمر

شهریار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : أرز بالخطة على الطريقة العراقية • سوف تاكل أصابع
قدمك وراء •

شهریار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : لبنية على الطريقة الفلسطينية • مطهية في ثلاث أواني

شهریار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : تبولة لبنانية حريفة لذينة تشعوط لسانك

شهریار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : حمام محشى بالفريك على الطريقة المصرية •• استوى وطاب
على نار هادية

شهریار : خلى السيف يقول يقول

شهرزاد : (تمسك سكيننا وتدور حول البئر راقصة)

بيقول للسيف •••

خلى السيف يشن يرن •• يقبل الملائكة بجن

شهریار : لماذا ترقصين (يتوقف عن الرقص)

شهرزاد : رأيك ترقص

شهریار : ومالك بى ••

شهرزاد : اقلدك

شهریار : لست مثلى فانا شهریار •• وأنت

شهرزاد : وما الفرق

شهریار : الفرق انك انثى وأنا رجل اتبطن النساء ليلا واقتلن في
الصباح •

شهرزاد : أستطيع أن أفعل ذلك • اتبطن الرجال ثم اقتلهم في الصباح
هذه ليست مضلة •

شهریار : أنت تتبطنين غركوش فلماذا لا تقتلينه في الصباح

شهرزاد : ولماذا اقلته

شهریار : تخفون جریتم
شهرزاد : ومن قال انی غیر حرة
شهریار : هذه الملائة الغير متكيفة بينك وبينه
شهرزاد : (تطلق ضحكة رقيقة)
می . می . می . تقصد انه ليس كنوا الى
شهریار : (يصفق على كفيه متعجبا)
عفرکوش . المارد . ليس كنوا لك يا اللواعة .
شهرزاد : (تهمس في اذن شهریار فيبدو عليه الفزع)
تم كل ذلك على قرن عفرکوش انظر (تخرج جره) اقصى
هذه الخواتم . خمسمائة خاتم . (تفتحها) اخذتها
من خمسمائة عشيق بعد مضاجعتهم . . . الا تطينني
خاتمك
شهریار : كلا . كلا ايتها الفاجرة
شهرزاد : (تطار شهریار الذي يجري منها)
خاتمك يا مولای
شهریار : تحشمی يا امرأة (تمد أصبعها وتدغدغ خصر شهریار
فيضطك بشدة)
ما . ما . ما . های . . . اوووووو . أمسکی عن اللعب اخذك
الله . (يزيح أصبعها المتمد ناحيته)
لماذا تشرعين أصبعك هكذا كالحازوق .
شهرزاد : لن أتركك حتى تعطيني الخاتم
شهریار : امئتي ايتها الفاجرة
شهرزاد : لن أهدأ حتى أضغ أصبعي في خاتمك
شهریار : وماذا تفيدین من ذلك
شهرزاد : الطاعة
شهریار : وماذا تريدین من طاعتي
شهرزاد : الضاجمة . أنت تعرف (موسيقى أيا زين العابدين)
شهریار : لن أضاجعك حتى أرى وجهك . تخلمين هذا القناع . . . تعرفين
شرطي . . لن أضاجع من لا أعرف . .
شهرزاد : وما تفيدك المعرفة . . الا تكفيك معرفة جسدی . . انظمر
(موسيقى راقصة) الا يعجبك هذا الصنفر النافر كأنه
الرومان . . وهذا الخصر المجذول . وهذان الذراعان ينتهيان
بأصابع ممعدة زشيقة . . وهذا البطن وما تحته مصا
يذمل الالباب ويذهب بالعقول . . وهذه الأرداف المستوية
التي تفتن الناسك . . . وهذه الانفاذ اللفاء والسيقان
الريانة . . جسد كاللبن يا مولای . . كاللبن . . اوووو

- شهریار :** القناع أولا • لابد أن أرى وجهك
- شهرزاد :** الا يرضيك أن تشاهد مفاتن جسمي (تتمسح به)
- شهریار :** (يستجيب لها قليلا • يحتضنها ثم يتمالك نفسه)
لا تنسى انى سوف أطيح برقبتك في الصباح
- شهرزاد :** لا تكن فظا يا مولاي
- شهریار :** (بكبرياء) هكذا طبعي
- شهرزاد :** دع هذا الطبع لحظة وتمتع بوصالى
- شهریار :** كلا •• (يدير ظهره لها) •
- شهرزاد :** قبل أن تفوت الفرصة
- شهریار :** أى فرصة يا امرأة •
- شهرزاد :** يطلع الصباح وتقتلني (تتمسح به في رغبة)
- شهریار :** (يستجيب لها قليلا فتقوده حيث يجلس فوق السرير)
لكن لا تنسى الغد ••
- شهرزاد :** غدا يظهر الغيب
- شهریار :** (ينتصب واقفا) كلا •• غدا يقول السيف
- شهرزاد :** مولاي فلتنسى حكاية السيف هذه • خذ اشرب كأسا ••
- شهریار :** خمر •••
- شهرزاد :** بل النسيان • (تمس الكأس بشفتيها ثم تقدمه لشهریار)
تفضل • انها أفخر من خمر بابل
- شهریار :** هذه فقط (يأخذ الكأس ويشربها)
- شهرزاد :** كأسا أخرى من أجل عيني (تقدم كأسا ثانية لشهریار)
- شهریار :** من أجل عينيك ولو انى لا أراها (يشرب)
- شهرزاد :** وهذا من أجل جسمي الجميل الفاتن
- شهریار :** (يشرب) من أجل جسمك الفاتن
- شهرزاد :** وهذا من أجل ••• أوه •• اننى خجلى يا مولاي
- شهریار :** وهذا من أجل وقاحتك أخذك الله •• (يشرب)
- شهرزاد :** وهذا من أجل رقبتي التي سوف تقطعها في الصباح
- شهریار :** (ثملا) من قال انى سأقطعها ••
- شهرزاد :** أنت ••
- شهریار :** (بلسان ثقيل) أى فظاعة •• لا تصدقنى هذا ••
- شهرزاد :** (تلتقي بنفسها بين أحضانها) مولاي •• أحقا •• انى •••
- ١ خذنى لحنانك خذنى ••• عن الوجود وأبعدنى
(يحتضنها شهریار بقوة)
- شهریار :** (يحاول تقبيلها)
- أف لهذا القناع لا أكاد أشعر بطعم شفتيك
- شهرزاد :** (بدلال)
- الا تشعر بطعم الذهب •• انه بنذقى عيار ٢٤

- شهریار :** مجرد معدن • لكنه غير انساني
شهرزاد : هل تفضل بشرة الوجه من لحم ودم •• يا لك من مسكين
شهریار : (يتحسس وجهها بكفه)
 الحياة يا شهرزاد •• للحياة
- شهرزاد :** وماذا تساوى من غير الذهب • انه طلسم الوجود الساحر •
 للحب والسعادة والمجد والجاه •• انه الحياة نفسها •
- شهریار :** بيل مو القیود ••• العبودية
شهرزاد : سوف أقص عليك حكاية القناع الذهبي • حتى تعرف قيمة
 للذهب فاستمع •
- شهریار :** (يتكىء على الوسائد وتسمع موسيقى أيا زين العابدين
 وتجلس شهرزاد تحت أقدامه تحلكهما)
 هات ما عندك
 (موسيقى كورسكوف شهر زاد)
- شهرزاد :** بلغنى أيها الملك السعيد • ذو الراى الرشيد • انه كان فى قرية
 على ساحل البحر رجل صياد فقير الحال • وكانت عند،
 بنت بارعة الجمال تسمى اقبال وجهها كالقمر تجيد الحديث
 والسر • وحين رآها أمير المدينة فتنت لبه واستولت على
 قلبه ••• لكن الساحرة للشريعة سارا كانت تحب الامير
 وتخشى عليه من الغير • فاعدت الجميلة اقبال قناعا ذهبيا
 جبلا لبسته فى الحال • وليست الساحرة قناعا مثله
 (لتخدع الامير) •• وذات ليلة من ليالى الصيف دخل
 القريب رجل كفيف • لكنه يلبس درع الحرب ويتمنطق
 بالسيف وعندما وصل الى ساحة القرية وقف وصاح •••
 (يتخافت الضوء والموسيقى ويرتفع شخير شهریار)
- شهرزاد :** الآن أستطيع أن أمتلكه •• أجر ده من الخاتم واضمه الى
 الخمسمائة • لن تستطيع قتلى بعد يا شهریار •• سوف
 تضاجنى متى أشاء •• لكن كيف •• انك نائم كالجثة ••
 (ينتشر الظلام تماما ومعه يعلو شخير شهریار)
 (يضى المسرح انجد شهرزاد تجلس على مقعد فوتيل نضع
 ساقا على ساق تجذب انفاسا من النارجيله وتطلق حلقات
 للخان) •
- شهریار :** (يدخل من الباب الجانبى يحمل صينية عليها أدوات الشاى)
 الشاى يا سيحتى •
- شهرزاد :** صب فنجانا لى وضع فيه قطعتان من السكر (بسياده) •
شهریار : (يضع السكر فى الفنجان ويصب الشاى ويقلبه) •
 تفضلى يا مولاتى •

شهرزاد : (تمسك الفئجان تحتسيه) ما هذا (تبصقه في وجهه)
طمعه ردى .

شهریار : (محتما) مولاتى

شهرزاد : اسمع يا شهریار . مات ولعه . نار الشيشة خسعت

شهریار : (بخضوع)

السمع والطاعة يا مولاتى .

شهرزاد : لماذا تجود عليك الكآبة هكذا .

شهریار : كآبة . . أبدا . . ومن اين تأتي الكآبة .

شهرزاد : لابد ان تجود سعيدا فانا لا أطيق هذا المنظر .

شهریار : مولاتى (يفتح فمه في ابتسامة عريضة) اننى انتجشا سعادة

شهرزاد : اخذ جثنى بالنار . ولا اراك الا سعيدا . سعادة طبيعية . .

أنهت . . !!

شهریار : (يهرول خارجا) يا للمتسلطة المستبدة (يخرج ويعود بالنار
ليضعها على النارجيله)

شهرزاد : تعال يا شهریار . . مات لى حشية اضعها وراء ظهري . .

هذه (تشير الى حشية على السرير) . . كلاً . . ليست

هذه . . انى اقصد هذه (تشير لى ولحة اخرى) . .

اقول لك هذه . . يعنى هذه (تشير الى حشية اخرى)

اسرع يا شهریار ولا تنتظع . .

(يجرى من ناحية الى اخرى وهو يحمل الحشايا ثم يرجعها

ثم يات بغيرها) . كفى . كفى . . لشد فقات مرارتي

لغبائك

شهریار : مولاتى . . لقد ارمقتنى .

شهرزاد : (تضغط على خاتم في اصبعها فيصرخ شهریار من الألم)

اتشقى عصا للطاعة . . ان هذا الخاتم كفيل بتأديبك .

شهریار : انا في عرض مولاتى . . (يركع امامها)

شهرزاد : اخذ قم ولا تعد للمصيان . . واسمعنى بعض الموسيقى

شهریار : ماذا تريد مولاتى ان تسمع . موشحات اندلسية . .

شهرزاد : كلا

شهریار : بشارف عثمانلى

شهرزاد : لا . . لا . .

شهریار : اخذ . . .

شهرزاد : (مقاطعة)

اريد ان استمع الى اغنية + خلى السيف يجول . .

شهریار : (مشفقا)

مولاتى . . ان هذه الاغنية تجرؤ على . .

شهرزاد : ملي ماذا .. لقد اصبحت مجرد اغنية نستمتع بنغماتها
 البجوية .. ونصق لها .
 (يضع شهریار الشريط في الريكورد ويديره فتسمع اغنية)
 خلى السيف يجول
 خلى السيف يجول
 يجول السيف
 خلى السيف يشن يرن
شهرزاد : قم يا شهریار .. قم
شهریار : هل تريد مولاتي شيئا
شهرزاد : ترقص ..
شهریار : نعم ..
شهرزاد : اقول لك ترقص فتأخذ هذا الوشاح وتعهده على وسطك
 وترقص على نغمات هذه الاغنية . تهز اردافك .. هيا
 (يربط شهریار الوشاح على وسطه .. مستاء)
شهرزاد : فلدى مسرور كى يضبط لك الايقاع وانت ترقص
شهریار : (متوسلا)
 مولاتي .. لا تفضحينى امام سياتي ..
شهرزاد : لسرع (تمسك الخلتم) والا ..
شهریار : (يصق مسرعا)
 مسرور .. مسرور
مسرور : (يدخل وينحنى امام شهریار)
 مولای
شهریار : (يكلمه بكبرياء)
 صفق يا مسرور .. صفق على اللوحدة .. هيا .. رقص
 مولاك
مسرور : (يهرش راسه) ماذا قلت يا مولای
شهریار : وقصنى .. الم تسمع ..
مسرور : (يصق مسرور بينما يرقص شهریار على الايقاع .. يتخافت
 الضوء ..)
 يسر في اذنه حديثا فيذهب الى الريكورد ويفتحه ويضع
 فيه شريطا آخر بينما ينشد الاغنية بصوته فلا تلاحظ
 شهرزاد شيئا ثم تنساب موسيقى ايا زين .. ايا زين
 العابدين .. يا وارد .. يا وارد منور على البساتين ..
 (تتثناب شهرزاد وهي جالسة على المقعد)
مسرور : لقد نامت يا مولای .. تاكل ارزا مع الملائكة .. لقد تسلطنت
 مع النغمة .

شهریار : اشرق من اصبعها الخاتم وماته .. احترس كيلا تشمر بك .. انها نصف نائمة . واذا احسبت بك فسوف تجعل ليقتنا هيايا

(يسرق مسرور الخاتم من اصبع شهرزاد . ثم يعطيه الى شهریار)

مسرور : مبروك يا مولاي .. عدت تملك اراحتك .
شهریار : لكننا لن نستطيع قطع رقبة شهرزاد .. فكيف املك اراحتي .. كيف

مسرور : ولماذا لا نستطيع قطع رقبتها .
شهریار : المارد .. المارد ايها الاحق .. اذهب الى اخوتي ...
مسرور : (مقاطعا) لن يفعلوا شيئا .. لقد سمعتمهم يقولون انهم لن يعرضوا انفسهم لنقمة المارد بينما انت تتعرج في احضان شهرزاد .

شهریار : سوف ينتهى هذا الغرام في الصباح .. فليتصنوا لعفركوش واني اعدهم ...

مسرور : انت تعدهم منذ عشرة ليال .. لكنك تزداد حيا لشهرزاد
شهریار : الخاتم كان في اصبعها . لم اكن استطيع عصيانها .

مسرور : لكنه اصبح في اصبعك .. ارنا الهمة
شهریار : (يجرد سيفه ويختبر حده بطرف اصبعه
والآن هيا يا شهرزاد . قومي .. اصحي) يهزها بعنف (

شهرزاد : الى اين يا مولاي .. اين اين (تصحو مضطربة)
شهریار : سوف اقطع رقبتك

شهرزاد : (ضارعة) مولاي . الا تترك العنف ابدا
(تنظر الى اصبعها فتكشف ضياع الخاتم)

شهریار : انت لا يصلحك الا العنف . هيا اخلعي القناع
شهرزاد : ما دمت ستقتلني فلم تريد ان اخلع القناع

مسرور : هكذا مزاج مولانا .. يكفي انه ابقاك عشر ليال .
شهرزاد : اسكت انت . اني احادث مولاك ايها الكركدن

شهریار : لقد اذلتني . سفكت مهابتي (يمثل) مات هذه الحشيشة
كلا .. اتصد تلك .. اقول هذه يعني تلك .. صفق ..

ارقص .. مز اردافك . لقد مرغت انف شهریار في الرغام
شهرزاد : كنا نلهو .

شهریار : اخرسى ايبتها المخادعة . اخلعي القناع ولا تطيلي الحديث
شهرزاد : وماذا تفيد من خلق القناع

شهریار : اشاهد رجفة الخوف في عينيك الجميلتين . استمتع برؤية
رغشة الفزع في رموشك الطوال .. ارى شفطيك الساحرتين

وقد كسبتها صفرة الموت • ارمق وجناتك التفاحية وقد
غاضت فيهما الدماء واصبحا بلون الشمع •• انفيك كاس
للذل قبل ان تموتى • اتمتع بلذة الانتصار •••

شهرزاد : اذا كنت مصمما •••

شهریار : اجل ••••

شهرزاد : لى مطلب اخير قبل ان تضرب عفى •

شهریار : (يهوم بالسيف) قولى واسرعى

شهرزاد : استمع إلى الموسيقى وانا اودع الحياة

مسرور : مولای •• قط رقيتها ولا تستمتع الى مما حكته ••

شهرزاد : ليها العبد الزنيم •• تتجراً وتقول هذا لانك تعلم ان عفر كوش

مسافر

شهریار : دونك الموسيقى

شهرزاد : (تفتح الريكورد فتنساب موسيقى ايا زين العابدين تبعث الحذر

في النفوس المحترمة بالغضب)

شهریار : (يرفع السيف •• وبتعاب في كسل) سوف •• اة •• اة ••

اة •• احس بساقى لا تحملان جسدى •• (يسقط السيف

من يده ثم يقع هو على الأرض بلا حراك)

شهرزاد : اسرع يا مسرور • فتحمل مولاك معى الى فراشه

(يحلان شهریار كل من ناحية ويسيران الى الفراش على

نغمات موسيقى ايا زين العابدين •• يضعانه في الفراش)

والآن فلتتهوى وتقفل الباب وراك •• هيا •• هيا (تدفعه)

(يخرج مسرور ويخفت الضوء حيث تسمع طرقة قبالات في

الظلام وتاوهات شاكيه)

اقتلنى يا مولای •• قطعنى حقت •• (يسود الظلام تماما)

(يسمع صوت ديك يؤذن وينتشر الضوء لنرى شهریار في

السريير وبجانبه شهر زاد وهو يمسح جبينه بظاهر كفه •

يضطرب حين لا يرى الخاتم في اصبعه)

شهریار : اين ••• اين ذهب (يبحث في الفراش)

شهرزاد : لا تبحث عنه • خاتمك في اصبعى •• (تمد يدها ناحيته)

شهرزاد : اشعر باضطراب نفسى •• لخبطة في كياني كنت ساقطتك

لكن الآن تغير هذا الشعور •• لا اعرف •• لا اعرف ما اريد •

شهرزاد : تريد الحب •• تهلنى يا يار •• اكاد اذوب شوقا •• كانت

لييلة

شهریار : (يدفعا) لا •• لن اقبلك •• انا اكرهك (تدع للخاتم)

لا •• بل احبك •• اعشقت بجنون •• (يضع اصابعه على

القناع) لكن كيف •• كيف اقبلك وبيننا هذا القناع ••

فلتخلصيه ••

شهرزاد : اذن .. انت لا تحبنى
شهریار : (متحمسا)

بل احبك .. لكن كيف اقبلك .. كيف

شهرزاد : (تمد وجهها نحوه)

مكذا .. تمط شفتيك .. وتحشد عواطفك واشواقك فيها
ثم تفر عنهما في شفتي

شهریار : شفتيك .. ذلك اللثب (يشير الى فتحة في القناع تمثل
الشفقتين) الا تخلمين القناع حتى ارامها .

شهرزاد : مولای الملك السعيد .. ذو الراى الرشيد . سوف يحدث ذلك
ذات ليلة .

شهریار : تعودين للحكايات والحواديت .. تضحكين على

شهرزاد : (غاضبه) الا تثق بى

شهریار : تعبتين بى . الم تعدينى ان تخلمى القناع بعد المضاجعة ..
وقد فعلت ... مرة . ومرتان . وثلاث ...

شهرزاد : استمتعت بى . تبطنتنى طوال الليل وغشى عليك من اللذة .

شهریار : (مفكرا) ليس هناك لذة تفوق معرفة الحقيقة

شهرزاد : اذن انت تصر على رفع القناع

شهریار : لايد من ذلك

شهرزاد : ايها المسكين . لماذا لا ترضى بالوهم . القناع الذهبى

شهریار : اطمح فيما هو اجمل .. انسييت حكاية البنات اقبال ذات

الحسن والجمال التي حجبت الساحرة الشريرة سارا وجهها

بقناع ذهبي فرحت به لأنها فقيرة .. وذلك حتى لا تفتن

الامير مفتاح حبيب سارا .. ربما تكونين هى .. اعتقد

انها انت .. (يحاول امساكها فتنقلت منه) اقبال ..

يا ذات الحسن والجمال .. اخلمى القناع في الحال

شهرزاد : قد تنسجم .

شهریار : اريد الحقيقة .

شهرزاد : اولئق انك تريد الحقيقة

شهریار : دون شك

شهرزاد : كذاب

شهریار : بل اريد الحقيقة ولا شئ غيرها .

شهرزاد : الحقيقة التى تطابق رغباتك انت

شهریار : ابدا .. اريدها ولو خالفت رغباتى .. اريد الحقيقة للحقيقة

شهرزاد : كلکم تقولون ذلك .. وعندما تولجوهن ..

شهریار : نقول لها املا

شهرزاد : كلا .. بل تضربونهن بالاحذية .. وتسعون الى اخفاها

شهریار : نخفيها .. كيف

شهرزاد : انت سيد العارفين يا مولاي .. في السجن
شهریار : (بشكل خطابی)
الحقيقة لا يمكن اخفاؤها .. انها كضوء الشمس ، هل
يمكن اخفاء ...

شهرزاد : (مقاطعة)
اجل .. في ظلام القبور ...
شهریار : وهل تصدقني اني افعل ذلك
شهرزاد : ذلك واكثر منه .. الست تقتل كل صباح فتاة .. تضاجعها
في المساء ثم تطير رقيبتها في الصباح
شهریار : اقضى على الشكوك في نفسي ..
شهرزاد : بل لانك عاجز عن الحب .. ولا تريد مواجهة هذه الحقيقة
شهریار : وقحة .. لكني اريد ان اعرفك
شهرزاد : أى معرفة أكثر من المضاجعة
شهریار : أرى عينيك .. اغوص فيهما لاكتشف سر اسرارك
شهرزاد : لى شرط واحد يا مولاي .. وسوف اخلع القناع
شهریار : (بلهفة)

ما هو .. قولى ..
شهرزاد : تعفو عنى تعتقنى من القتل .. سوف ترى الحقيقة على ان
تتعايش معها .. هل توافق ...
شهریار : (يسير مفكرا ويدور حول شهر زاد ثم ينفذ امامها فجأة)
موافق .. اخلع القناع ..
شهرزاد : تفضل انت .. اخلع بنفسك ..
شهریار : ايتها الحقيقة الفاتنة .. سوف اجلو عنك الغموض اخيرا ..
(يمد يده وينزع القناع فاذا تحته وجه غوريلا شنيعة
المنظر قاسية الانياب فيصرخ شهریار في فزع جنونى)
سارا .. سارا .. (يشير اليها وهو يتراجع)
سارا زاد ..

سارازاد : (تتقدم ناحيته في شهوة)
هيا .. تقدم .. ارتشف الرضا ب من شفتى .. الم
تضاجعنى حتى تجشأت من اللذة .. هيا .. يا حبيبى
شهریار : (يصرخ مستجدا حين تنقض عليه وتحقضنه) لم اكن
اعرف .. لم اكن اعرف الحقونى ... انجودنى ...
يا مسرور ... لا .. لا .. لا .. لا .. الى .. الى .. يا عفركوش
يا قاهر الجن والوحوش
(فرقة هائلة ينتشر على اثرها للدخان ثم يختفى كل شئ)
موسيقى قوية صاحبة كموسيقى الزار
(شعار ختامى)

في السيف العالمية ..

تطور ستانلي كيوبرك الفني

عطاء النقاش

(الجزء الثاني)

كتب كيوبرك ذلك اثناء تصوير الفيلم ، اى بعد الانتهاء من كتابة السيناريو . ويركز الفيلم على اوهام هوبرت والحساسه العميق بالذنب لا على قصة حبه ، وربما كان ذلك هو ما يقصده كيوبرك « .. بالجانب الآخر للبناء الروائي الاصلى » نهذا الجانب يتفق تماما مع مفهوم كيوبرك للحياة كمنح . فالواقع ان لوليتا — بهذا التفسير — تعد مثلا كاملا لمفهوم كيوبرك السابق الذكر ، يضاف اليه هنا التعميدات الناتجة من ان الفخ الذى يخلق على هوبرت في النهاية ناتج من فعله . فالمجتمع لا يلعب الا دورا سلبيا هنا — بمعنى ان هوبرت لا بد له من ان يحتفظ بحبه سرا — فكلنا نعلم ان المجتمع سيعرض حب هوبرت للوليتا وسيعتبره نوعا من الشذوذ. ولكن المجتمع لا يدري بما يجرى وهكذا يلعب دورا سلبيا بمعنى ان الشخصيات تأخذ رد الفعل لدى المجتمع في اعتبارها في كل فعل تقوم به.

بيدا الفيلم بمشهد نرى فيه هوبرت ضحية للفخ الذى نصبه بيديه، نخلف العناوين نراه منهمكا في تلوين اظافر قدمي لوليتا في سعادة حسية بالغة ، تلك السعادة التى يعرف هوبرت في داخله انها لا يمكن ان تستمر: فلما ستمو لوليتا من مرحلة الحوريات تلك ، او ان شخصا آخر فيه نفس ضعف هوبرت نحو الحوريات سوف يأخذها منه ، او ان المجتمع سيكتشف كل شيء في يوم من الايام . والواقع ان هوبرت — كما يعترف هو بذلك — يسئ تفسير علامات قدره عندما يتلكه الشك ان « كويلتى » ما هو الا ضابط بوليس . ولوليتا نفسها تتعب من عالم هوبرت المشحون بالمواطف فتجد لنفسها حلا — وان كان غير متوقع — بالهرب من ذلك العالم ، وتختار لنفسها زوجا عاديا الى آخر الحدود . ولكن هوبرت — كما نرى في المشهد الاول بعد العناوين — يقع في الفخ الذى بناه بيديه عندما يجد نفسه مرغبا على قتل « كويلتى » تلك الجريمة التى يقتضها لنا كيوبرك في بطله وعنايته

كما لو كانت مشهد حب ، لا مرة واحدة بل مرتين خلال الفيلم . وتمثل هذه المقابلة المزدوجة ، كما لاحظ توم ميلن ، « .. مشهد تلوين أظافر لوليتا ، ثم مشهد الشاريوهات الطويلة خلال غابة من الصناديق والتماثيل والزجاج والكؤوس واللوحات في منزل كويلتى — يمثل كل منهما خطأ من الخطيئ الرئيسيين بالفيلم ، ويقودنا كل منهما فوراً وبحزم ، وإن كان ببطء وبإلم — الى مركزى وهم همبرت » . ثم تأتى بعد ذلك بداية القصة الحقيقية . فعندما تتبع الكاميرا عربة همبرت وهو في طريقه الى منزل مسز هيز ، ثم تتبعه الى الطابق الثانى حيث تربه والدته لوليتا الشقة ، ثم الى الحديقة حيث تقع عيناه للمرة الاولى على لوليتا ، يحدد لنا كيوبرك منذ البداية جوا عاما للفيلم تختلط فيه الرشاقة التكنيكية ، وخفة المعالجة لمادة الفيلم . وفي مشهد مكبر لهمبرت الذى كان جالسا في الحديقة محدقا من فوق حافة الكتاب المفتوح امام عينيه ، تتحرك الكاميرا بخفة ورشاقة الى الخلف لتكشف لنا ان ما كان يدرسه همبرت بتركيز شديد ليست صفحات الكتاب وانما اهترازات لوليتا الايقاعية وهى تلعب بطوق الهولاهوب . اما في مشهد حفل الرقص الذى نجد فيه همبرت يستخدم ذكاءه ومهارته ليتجنب والدته لوليتا ، لينهمك في مراقبة حوريته وهى ترقص ، فان كيوبرك يبدأ المشهد بلقطه من اعلى تهبط فيها الكاميرا تدريجيا لتركز على همبرت وجماعته ، ثم يعكس كيوبرك تلك الحركة بعد قليل فيبدأ بالكاميرا مركزا على صالة الرقص ثم يرتفع بها تدريجيا حتى تصل الكاميرا الى همبرت واقفا في الشرفة مازال منهمكا في مراقبة لوليتا عندما تقاطعه مسز هيز . وهكذا نجد ان اسلوب الفيلم في نصفه الاول — كما لاحظ توم ميلن — يتميز برقة ورشاقة جديرتين بالقولسى نفسه» وبينما تتزايد رغبة همبرت ومعهما اوهامه تديجبا ، ويكتسبان حدة وسوادا ، يتغير اسلوب الفيلم تدريجيا ويصبح اكثر عصبية ، وتكتسب مشاهد الحوار درجة كبيرة من الحدة بالرغم من ان كيوبرك يكتفى كعادته بأن يترك الكاميرا ساكنة في مكانها خلال مشاهد الحوار كما لو كانت غريبا يختلس النظر على ما يحدث . فنرى الكاميرا مثلا ساكنة سكون الموت في المشهد الذى ينتظر فيه همبرت ان تكف لوليتا عن البكاء بعد ان علمت بموت امها ، مطمئنا الى انه ليس هناك مكان آخر للوليتا في العالم تتجه اليه اللواسة غير ذراعى همبرت . اما مشهد تلوين اصابع القدمين الذى يكتسب احساسا غريبا وغامضا خلف العناوين فيكاد يكتسب معنى مخظما عندما نراه في مكانه الصحيح بالفيلم عندما يتبين لنا ان ذلك هو المشهد الذى يكتشف فيه همبرت للمرة الاولى درجة ملل لوليتا المبيت . لمزال المشهد بشكل عام يمثل قمة درامية من حيث عرضه لمدى متعة همبرت وسعادته . وتمثل حركة الكاميرا المفاجئة نحو لوليتا في قمة مناقشتها الحادة مقامة لرحلتها الطويلة عبر الولايات المتحدة ، تلك الرحلة التى تنتهى بهرب لوليتا من همبرت .

ويزداد ثقل الفيلم شيئاً فشيئاً ويصبح أكثر حدة في أسلوبه معادلاً في ذلك درجة الكثافة التي وصلت إليها رغبة هوبرت وأوامه ومعهما احساسه بالذنب ، منتهياً بتلك اللقطة المتحركة عبر واجهة المستشفى الكئيبة اللون حيث يفقد هوبرت لوليتا إلى الأبد .

هوبرت هو العاشق الذي يخفق خضنه موضوع حبه . غير أن حبه مع ذلك حقيقي واليم ، حكم عليه بالفشل منذ البداية . ويبدأ الفيلم — كما ذكرنا — بباب الفخ ينطلق على الضحية ، كما لو كان كل ما يهم كيوبرك هو عنصر التصرف الانساني فحسب . فكيوبرك يكشف لنا النهاية في البداية حتى يتفرغ لفحص الأسباب التي أدت بهمبرت الى تلك النهاية المساوية خلال تطور الفيلم وشخصياته ، وعلى المتفرج أن يكشف بنفسه الفكر الكامن خلف كل ذلك « ... فان الاثارة التي يحس بها المتفرج عندما يكشف الفكر الكامن خلف المظهر يزيد من قوة هذا الفكر .. وعلينا أن نستخدم دهشة الجمهور واحساسه بالاثارة عند لحظة الاكتشاف لنبنى ونقوى أفكارنا الخاصة » ، كما يقول كيوبرك الذي يستغل ذلك التكنيك ببراعة حتى النهاية كما هو واضح من مشهد قتل كويلتي الذي يقده لنا كيوبرك بدقة وبطء وبعنف يتخذ طابع الطقوس — تلك الصفات التي أصبحت الآن علامات كيوبرك المسجلة . أضف الى ذلك الموسيقى التي تستخدم خطين مميزين أولهما هو موسيقى الروك أند رول التي تتميز بالترار ، وهذا هو ما يصاحب حدث الفيلم منذ البداية حتى نهاية رحلة همبرت ولوليتا عبر الولايات المتحدة ، وثانيها هو خط الرغبة الذي يتخذ شكله الموسيقي خلال موسيقى عذبة هي في الواقع تقليد لأسلوب كونشرتات البيانو الشائعة في الأربعينات .

وعند هذه النقطة يمكننا أن نجيب على « ألين فيرتباتريك » ببساطة وتأكيد قائلين أن كيوبرك قد عمل فيلماً من «لوليتا» ، وأنه بعد فشله على مستوى الأسلوب الشخصي في « سبارتاكوس » ، قد تمكن من العودة الى أسلوبه الخاص في « لوليتا » بصورة لم نرها من قبل الا في عمل القلة من مخرجي هذه الأيام .

٧ — مزيد من الكوميديا السوداء :

بدأ كيوبرك في « لوليتا » اتجاهاً نحو الكوميديا السوداء ، أو ما اصطلح بعض النقاد على تسميته خطأ بالتراجي كوميدي . وطُور ذلك الأسلوب في فيلمه التالي « دكتور سترينجلوف » ، او كيف تعلمت ان اكف عن القلق وان احب القبلة » الى احسن ما وصل اليه هذا الأسلوب في السينما القديمة والحديثة على حد سواء .

جعل « دكتور سترينجلوف » من كيوبرك رمزا للحركة المصادمية للتسلح الذري . ويفسر جاكسون بيرجيس ذلك كما يلي : « فسر معظم الجمهور الفيلم على «اعتباره نقدا لاذعا لهؤلاء الذين كحوا عن القلق وتعلبوا ان يحبوا القنبلة . ومع ذلك فان امثال « ادوارد تيلر » و « كيرتس لاماي » (كيرتس لاماي جنرال من سلاح الطيران الأمريكى يمينى شديد التطرف فى آرائه ، وقد خاض معركة انتخابات الرئاسة الأمريكية ككاتب للرئيس مع جوزف «والاس» حاكم «الاباما» اليميني المتطرف ضد نيكسون وهمفري فى عام ١٩٦٨ اى بعد حوالى خمسة أعوام من ظهور الفيلم ، وكاد والاس ولاماي معا — بدخولهما الانتخابات وبعد الأصوات التى كسبوها — ان يسببا أزمة دستورية فى الولايات المتحدة فى ذلك العام) . ليسسوا هم الهدف الوحيد للفيلم — فالفيلم أكثر غموضا وحذرا من ذلك . فاذا كانت الكوميديا اللاذعة — كما يقول سوينت — تهدف الى الإصلاح ، فان هذا الفيلم يدعو الى اصلاح العالم بطريقة القضاء عليه وعلى العنصر الانسانى ويقتراح الفيلم أننا فى الواقع متجهون نحو دمارنا الكامل . وان كان ذلك فى حد ذاته ليس كئيبا ، ولا يسبب العار لنا كبشر ، بل ليس مهما على الإطلاق » . ونحن لا نملك الا ان نتفق مبدئيا مع بيرجيس ، ونقول ان الفيلم أكثر تعقيدا من مجرد نقد لوقف بعض المتطرفين من القنبلة الهيدروجينية ، وان كما نفترض على درجة التشاؤم والاحتقار للانسان التى ينسبها بيرجيس الى كيوبرك والى الفيلم . وسوف احاول ان اوضح اعراضى خلال بقية المقال .

وصف كيوبرك « دكتور سترينجلوف » بأنه كوميدى حلم مزعج ، او كوميدى الكابوس . نهدهو اسلوبه الذى يبلغ البرودة ، والهزاء اللاذع الذى أحيانا ما يصل الى درجة التهريج ، يتحولان ببطء الى كوميدى سوءاء كئيبه لسبب بسيط لا ندرك ابعاده الكاملة الا فى نهاية الفيلم وهو ان ملأسة مثل تلك التى يصنها الفيلم ليست ممكنة فحسب وانها محتملة .

يحكى الفيلم عن جنرال «ريبر» — قائد القاعدة الذرية فى بيرلسون— الذى اختل عقله نتيجة لخوفه المستمر على صحته ، فيامر الطائرات طراز ب ٥٢ الحاملة للقنابل الهيدروجينية بهجومه الاتحاد السوفيتى . وعندما تصل اخبار الهجوم الى حجرة العمليات الحربية فى البنتاجون (مقر وزارة الدفاع الأمريكية) ، تصدر اوامر فورية باعادة الطائرات الى قواعدها . ولكن تبعا للتعليمات السرية لتلك العملية ، وخوفا من أن يكشف العدو أى تفاصيل عنها ، فان كل وسائل الاتصال التقليدية بها فى ذلك اللاسلكى تقطع فوراً بين الطائرات ومركز القيادة . والطريقة الوحيدة للاتصال بطلمم أى من القاذفات يقتضى استخدام مقدمة سرية لا يعرفها أحد غير الجنرال « ريبر » الذى اغلق القاعدة أيضا بناء على التعليمات المكتوبة لتلك

العملية . ويرسل الجيش الأمريكى فرقة خاصة الى بيرلسون ليفتح القاعدة . وتخوض الفرقة الخاصة معركة ضارية مع قوات الدفاع المحقة بالقاعدة معتقدين أن جنود الفرقة الخاصة ما هم الا جنود جيش شيوعى متخفى . وفى نفس الوقت يحاول الرئيس الأمريكى «مفلى» أن يتصل برئيس الوزراء السوفيتى « كيسوف » ليعتذر له ويحاول مساعدة السوفيت على اسقاط الطائرات الامريكية قبل وصولها الى اهدافها ، فيكتشف الرئيس الأمريكى خلال محادثته مع الزعيم السوفيتى — الذى يتبين انه سكران — بأن الاتحاد السوفيتى قد بنى ما يسمونه بالة « يوم القيامة » القادرة على تحطيم الكوكب الأرضى بكل ما عليه بدون أى طريقة لايتافها اذا ما هوجم أى جزء من الاتحاد السوفيتى بأى سلاح فرى أو هيدروجينى . وفى نفس الوقت ينجح كايته من سلاح الطيران الملكى البريطانى (وجود على القاعدة ضمن برنامج التبادل) فى أن يستنتج المقدمة السرية المطلوبة للاتصال بالقاذفات من خرفشات الجنرال « ريبير » التى كتبها على قطعة ورق موق مكتبه قبل أن ينحدر ظاناً أن الفرقة الخاصة التى هاجمت القاعدة قواكتسحتها ما هى الا الجيش السوفيتى . ويصدر الامر للطائرات بالعودة . لكن احدى الطائرات لا ترد حيث أن جهازها اللاسلكى كان قد تحطم نتيجة لصاروخ روسى أرض لجو (سام) . وبعد أن يكتشف الطيار الاول أن طائرته مصابة وأن الوقود يتناقص بسرعة بسبب الشرخ الذى أحدثه الصاروخ فى الطائرة ، يقرر أن يغير هدفه بدون أوامر ويتجه الى هدف آخر أقرب بكثير ثم أن يتجه بعد ذلك الى قاعدة قريبة فى أحد بلاد الشمال . والنتيجة طبعاً هى الخراب الشامل .

أن رؤيا كيوبرك المربعة تتضح لنا من خلال الجنون المطلق المختبئ خلف مظهر آدمى يبدو عليه التعقل فى طريقة حديثه أو مشيه بل وفى عمله الهادئ الكفء أو من خلال الجنون المتفكر خلف واجهة انسانية يكشف عن نفسه بملاحظة عابرة تبدو مليئة بالتعقل عند النظرة الاولى . خذ مثلاً الجنرال تيرجدمسون — رئيس هيئة أركان الحرب — الذى عندما يواجه الرئيس الأمريكى بالامر الواقع : بأن البيت الأبيض لم يصدر امراً بذلك الهجوم (الرئيس الأمريكى باعتباره القائد الاعلى للقوات المسلحة هو الوحيد المسموح له حسب الدستور أن يصدر الامر بهجوم فرى) وأن هناك عيباً جوهرياً فى نظام الجيش الذى يسمح بمثل ذلك الخطأ ، يجيب تيرجدمسون بكبرياء وغضب قائلاً : « لست أعتقد أنه من العدل ادانة نظام أو برنامج كامل بسبب خطأ واحد فقط » ، بينما يقترب العالم من نهائيه خارج حجرة العمليات .

ويكتشف الجمهور بالتدريج فى كل شخصية من شخصيات الفيلم نوعاً أو آخر من العيوب أو بالأصح من الجنون . وتتضح تلك العيوب شيئاً

فشيئاً حتى يتحول الى اوهام مهيبة . هناك على سبيل المثال فكرة الجنرال ريبير عن الماء المقطر (فهو يرفض شرب الماء العادي) التي تبدو في حد ذاتها درجة من الجنون الشخصي المعتدل الذي لا ضرر فيه . ولكن عندما يتحول ذلك في ذهنه الى خوف مريض من مؤامرة شيوعية تهتدف الى تلويث السوائل الموجودة داخل الجسد الانساني خلال تلويث كل ماء الشرب في الغرب للقضاء على الحضارة الغربية ببطء ، نجد ذلك العيب البسيط قد نما وتضخم امام اعيننا الى درجة لا تسمح باى تحكم فيه او سيطرة عليه وعلى نتائجها . وبنفس الصورة نجد الجنرال تيرجيسون يقفز من مقعده في غرفة العمليات صائحا لكل من حوله : « ايها المعتوهون .. » ويحتضن الدومسيهات السرية ، عندما يعلم بأن السفير الروسى قد دعى الى غرفة العمليات . وكذلك السفير الروسى الذى يدخل غرفة العمليات وينشغل بتصوير كافة المعدات والخرائط بالكاهرا السرية بينما يواجه العالم الدمار في الخارج .

وتظهر شخصية « دكتور ستريجلوف » نفسه في حوالى منتصف الفيلم . ففى مثل ذلك العالم الملىء بالحقائب المكتوب عليها « تدمير اوتوماتيكيا » والدومسيهات ذات عناوين مثل « الاهداف في العالم وعدد الضحايا بالملايين .. » ، يجد دكتور ستريجلوف — الخبير الذرى الالماني الاصل — نفسه في وسط بيئة حيث يقفز ذراعه المعنى بالتحية النازية عندما يسمع اى امر ، او تهتز ملامحه بسعادة بالغة عندما ينطق بكلمات مثل « مذبحين » — « ضحايا » — « الدمار » او « جنسى » ، او يهتفه في سعادة جنونية عندما يحسب ان العدد القليل من الاحياء الذين يمكن لهم ان يتفادوا الهجوم الذرى اذا ما نزلوا تحت الارض سوف يتمكنون — او بالاصح سوف يتمكن ابناءؤهم — من الصعود الى سطح الارض مرة اخرى بعد مائه عام . وتتضح قدرة كيوبرك السينمائية الفائقة عندما ينتقل من الواقعى الى السريالى في مادته ثم يعود الى الاول بسيطرة كاملة وبدون ان يفقد العمل وحدته او وحدة الاثر الذى يهدف اليه .

الامر الغريب في هذا الفيلم — باعتباره كوميديا هجائية لازعة — ان كيوبرك لا يقدم لنا شخصياته مثل جنرال ريبير ، وكولونيل « كوينج » قائد الجناح وكولونيل « جوانو » قائد الفرقة الخاصة . وهى الشخصيات المسئولة عمليا عن فناء العالم والبحرية كشخصيات شريرة او كشخصيات صميفة غير قادرة على التصرف وانما يقدمهم لنا كشخصيات انسانية بها ضعفها الخاص — درجة من الجنون عادة — ولا نملك الا ان نجهم بدرجة او بآخرى . وعندما تبدأ السحابات الذرية المميتة في الانتشار في نهاية الفيلم . بينما نسمع على شريط الصوت صوتا نسلانيا يغنى في حزن وأمل

« سوف نلتقى مرة أخرى .. » نجد أن الفيلم نفسه يتحالف في جنونه مع جنون شخصياته ، تاركا المتفرج وحده معلقا في منتصف الهواء بلا مكان تستقر فيه قلماء .

يقول جاكسون بيرجيس : « اذا كان قلق الجنرال « ريبير » الجنسى (يقول ريبير لكابتن «ماندريك » الانجليزى انه قد توقف عن منح جوهره في شكل السوائل البدنية لاي من النساء اللائى يمارس « ريبير » معهم الجنس) هو السبب الرئيسى الذى دعاه الى بدء الهجوم ، فان التحرر الجنسى لدى جنرال تيرجيسون لم يغير في طبيعة الأمور . فتيرجيسون كان بالفراش مع سكرتيرته عندما بدا الهجوم ، الأمر الذى قد يبدو تصرفا طبيعيا من جانبه لو لم يكن يمنعه من أداء واجبه في مراقبة مثل ذلك الأمر بالهجوم . من الواضح انن ان القيم والفضائل التقليدية لا تصلح بشيء في عصر الذرة . ومع ذلك فان القضية هنا ليست قضية مدى قسوة الفضائل والقيم التقليدية على التصدى للذرائل البشرية العادية ، وانما القضية هى ان تلك القيم الأخلاقية — فضائل كانت أو رذائل ، بمجرد كونها قيمسا انسانية — لا قيمة لها على الاطلاق في عالم تسيطر عليه آلات لا حس لها كالقنبلة الهيدروجينية . وبهذا نجد ان الفيلم لا يسخر من الحرب وادواتها فحسب وانما يسخر أولا وقبل كل شيء من كل الادعاءات الأخلاقية التى يختى كل منا خلفها تاركين عالما « .. في أيدي حفنة من المغامرين الذين لاقيم أخلاقية لديهم .. يتحدد هدفهم في رغبتهم العارمة في تحقيق اكتشافات علمية وتجربتها » كما يقول « بيرجيس » . فنحن « ريبير » على سبيل المثال افضل بكثير من الجنون الذى ادى الى عالم « آلة يوم القيامة » . وبالرغم من أن ذراع « سترينجلوف » المعدنى مازال يصير على التحية النازية ، فان ذلك الجنون الشخصى افضل الف مرة من استغلال الأمريكيين والسوفيت على حد سواء للعلماء الألمان . كلا . ان « سترينجلوف » ليس آميا تمكن محاسبته كآمى « .. فهو رجل قد استبدل عقله وقلبه ووضع في مكانهما مسطرة حسابية دقيقة ، واستبدل ذراعه الأيمن بالآلة ، فالتحية والصيحة « ماين فيوهرر » ، ليستا مذهبيا سياسيا بقدر ما هما عادة .. عادة ميكانيكية « .. والمسئولية تقع على هؤلاء الذين يستخدمون تلك الآلة . ان عالم « دكتور سترينجلوف » ملئ بالرجال الذين كسوا عن الطق — أى توقفوا عن التفكير والاحساس وتعلموا ان يقبلوا واقع القنبلة ، أى الآلة . فمن المؤكد ان الخيط الرئيسى للفيلم هو الانسان ضد الآلة . ففى مشهد وراء الآخر ، وفي جملة تتبعها أخرى نجد الفرق بين الانسان وآلته محرا . يقول ضابط الطيران الانجليزى مثلا لجنرال « ريبير » عن اليابانيين الذين كانوا قد اسروه خلال الحرب الثانية « .. لقد عذبونى هؤلاء الخزائير . ولكن من المضحك انهم ينتجون كاميرات رائعة » وتعود هذه الفكرة مرارا خلال الفيلم . وهكذا نجد ان الفيلم يمترض بعنف وغضب

شحيدين — كما لاحظ «بيرجيس» — على مبدأ تجنبنا للاختيارات الأخلاقية. أو بمعنى آخر ، محاولتنا للدفاع عن أنفسنا ضد المجهول باختراعات آلية — فالآلات في الفيلم هي الشخصيات الشريرة . وتسهل ملاحظة ذلك في صورا الفيلم المختلفة حيث يقطع المخرج تكرارا بين الانسان . غير القادر على التصرف ، غير الجدير بالثقة ، وغير المنظم وان كان مليئا بالآمل والشجاعة — وبين الآلات — جبيلة ووظيفية ، تؤدي واجبها كاملا ، ويمكن الاعتماد عليها في أى مكان أو زمان وان كان لا عقل لها ولا قلب . ويبدو كيوبرك دون شك في صف الانسان ضد الآلة مهما كانت درجة حماقته ، ومهما كان له من القدرة على السقوط . فاذا كان للفيلم رسالة فهي في اعتقادي ان ذرة الانسان على السقوط اقل ضررا بكثير من محاولة تلبس صفات الهية ، الادعاء باننا لا نرتكب اخطاء من أى نوع ، بل واقل ضررا من تنازلنا عن مسؤولياتنا الأخلاقية وخضوعنا الإدارى لآلات لا حس لها وان كانت غير تادرة على السقوط أو الخطأ ، واقل ضررا من خضوعنا الى منطق تلك الآلات .

بينما يتميز « طرق المجد » بحركات الكاميرا الطويلة ، ويتميز « أوليتا » بتكنيكه الحسى شبه المتعرج ، نجد ان « سترينجاوف » حاد ومتقطع ، وفي اغلب الوقت لا رقة فيه ، مثله في ذلك مثل الجرائد السينمائية . ومع ذلك ففي بعض الأحيان نرى روعة الإضاءة وحركة الكاميرا المليئة بالثقة . فالمعركة بين الفرقتين الأمريكيتين تبدو كما لو كانت فيها تسجيليا ، بينما رحلة قاذفة القنابل — مستخدما بعض الحيل السينمائية وموديلاً للطائرة نفسها — تبدو منظمة ودقيقة تتناقض في أسلوب معالجتها مع مشاهد المعركة . كذلك نرى الرئيس الأمريكى في بعض الأحيان يخفيه جزئيا كتف أحد الموجودين بالغرفة كما لو كان صوره مصور صحفى في وسط زحام ، وفي أحيان أخرى في مشاهد مكبرة مضادة بعناية وهو يتحدث الى الرئيس السوفيتى بالطيغون : « لا يا ديمترى .. لا .. ليس من الممكن ان تكون أكثر أسفا منى » .. والنتيجة هي أننا كجمهور نواجه واقعا سرعانا ما يتحول أمام أعيننا الى نوع من الخيال أو الى موقف سريالى كامل .. وامتدادا لهذه الفكرة نجدنا في مواجهة خيال أو موقف سريالى يمكن ان يتحول الى واقع بنفس السهولة .. وإى واقع مأساوى !

تدل كل المعلومات على ان « سترينجلوف » ربما أصبح في النهاية عمل كيوبرك الميكانيكى الحق . فبالرغم من ان الفيلم ينمو ويتطور أمام أعيننا حتى يصبح نوعا من الكوميديا الفارسية ، فان الفيلم أولا يرمى قواعده الجادة بقوة ومهارة الى درجة ان سيطرته على جمهوره لاثين للحظة واحدة بل تزداد قوة حتى تكاد تفقد قدرتنا على التنفس قرب النهاية . وهنا لابد

لنا من أن نذكر مجهود « بيتر سيلرز » في نجاح الفيلم . فسيلرز يلعب ثلاثة أدوار في الفيلم : الرئيس الأمريكى « مغلى » ، وضابط الطيران الملكى الإنجليزي « مانديك » ، ثم دكتور « ستريجلوف » . يقول كيوبرك أنه لم يستطع أن يجد ممثلاً أفضل من سيلرز لاي من الأدوار الثلاثة . وأن كان ذلك صحيحاً إلى حد ما فإن السبب الحقيقى . فى اعتقادنا — لابد وأن يتعدى ذلك التفسير البسيط (هل تذكر الملازم والجنرال فى الخوف والرغبة) اللذان قام بتمثيل دوريهما نفس الممثل ؟) . فما بهم كيوبرك ليس شخصية واحدة بعينها وبإبعادها الخاصة فى هذا الفيلم ، وإنما تهمة كافة شخصيات الفيلم بنفس الدرجة باعتبار كل منها ممثلة لجانب إنسانى أو آخر من الحياة أو التخلت ، من الذكاء أو الغباء ، من الحساسية أو العنف . ما بهم كيوبرك هنا أولاً وقبل كل شيء هو أنا وأنت وكل منا هو الإنسان بلوهامه وقدرته الخلاقة المحمرة ، بأماله وآلامه ، وبقدرته على السقوط . لم يكن اختيار كيوبرك لسيلرز للأدوار الثلاثة هو أنه لم يجد ممثلاً آخر ملائماً لاي منها . وإنما لأنه يريد من المتفرج — وبصورة غير واعية — أن يجد تلك العوامل التى تربط كلا من تلك الشخصيات المتنافرة فى الظاهر وأن يربط فى أعماقه مصر كل منهم بالآخرين .

إنه لفيلم نادر ذلك الذى يحافظ على مبادئه وأفكاره الأساسية من بدايته حتى نهايته المريعة بدون تراجع أو تنازل . والأكثر ندرة هو فيلم من ذلك النوع الذى يتبع خطه بمنطق لا يلين ولا يلتوى . يحكى كيوبرك قصته بتحكم وقدره بالغين إلى درجة أننا نجد أنفسنا نرقب وسيلة الوصول إلى النهاية التى نعرفها منذ البداية كما نعرف أنه لا مهرب منها . وهكذا نجد أن كل حدث فى الفيلم لا يأتى ك مجرد مسار آخر فى النعش وإنما كتصوير مخيف عن كيف تحولت سياسة القوة إلى وحش مرانكتشتين الذى يؤدي خطأ صغير إلى فقد سلطاننا الكامل عليه . ذلك هو الضعف الإنسانى بعد أن وقع فى فخ السلطان المطلق مرة أخرى إلى حد أن « خطأ واحداً » — كما يقول الجنرال تيرجيسون — يؤدي إلى نهاية الوجود البشرى كما نعرفه اليوم . هذا إذن فيلم لا مثيل له من ناحية أثره فى المتفرج الذى يجد نفسه يضحك ويبكي ويفكر بنفس الدرجة . وعندما ينتهى الفيلم يتبين لنا أن جميع ما ظهر من أفلام فى الماضى عن موضوع « القنبلة » لم يكن إلا أفلام هواة لم يدركوا بعد عمق الموضوع وتعمده .

٨ — عالم بلا حدود :

« حاولت أن أخلق تجربة مرئية تتعدى حدود الكلمات وتخرق العقل غير الواعى مباشرة » ، بضمون عاطفى وفلسفى فى نفس الوقت .. أردت للفيلم أن يكون تجربة ذاتية بالدرجة الأولى ، تصل إلى المتفرج على مستوى

من الوعي للدخلى مثلها تفعل الموسيقى .. ولك بعد ذلك الحرية في أن تتأبط أو تفسر المعنى الفلسفى وللرمزى للفيلم » . هكذا يشرح كيوبرك طريقة معالجة نيليمه التالى « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » ، وفى هذه المعالجة تكن قوة الفيلم ، حيث تمكن رؤيته على أكثر من مستوى ، وحيث تتحلل مادته أى تفسر ذاتى تفرضه عليه احساسينا وتجاربنا الخاصة . فأوديسا الفضاء — من الناحية التكنيكية — تجربة سينمائية بحثة لا مثيل لها فى كل ما سبقها من أعمال سينمائية عن الفضاء . أما من الناحية الموضوعية فهذا امر آخر . فعندما يكتب المؤرخون تاريخ السينما فى العقد السادس من هذا القرن سيبزغ « أوديسا الفضاء » كعمل فنى مركب مثله فى ذلك مثل أى عمل فنى ضخّم يحتل التفسير من أكثر من زاوية بدون أن تقلل أى من تلك الزوايا من قيمته الحقيقية .

يعتقد كيوبرك بأن نظريات الفضاء ، وقوانين الكون الحسابية لابد من أن يقود الإنسان منا الى «الايمان بوجود حيوات وذكاء وحضارات أخرى نمت وتطورت مستقلة عن حضارتنا الانسانية على هذا الكوكب فوق مئات آلاف الملايين من الكواكب فى كوننا هذا ، وفوق بضع مئات من الملايين من الكواكب الأخرى خارج كوننا . ويتأبط كيوبرك : « .. ربما تطوروا من مجرد عينات حيوية فى شكل قشرة هشة تحتوى على عقل على أحسن الفروض ، الى آلات متكاملة قادرة على الخلود ثم تحولوا بعد ذلك الى كائنات مكونة من روح وطاقة بحثتين . وبهذا تكون امكانياتهم لا حدود لها ، وذكائهم لا يمكن للبشر فهمه أو فهم دوافعه .. » تلك العقيدة هى السبب الرئيسى الذى دفع كيوبرك الى عمل فيلم يتخذ موضوعه من ماضى ومستقبل الإنسان . فكيوبرك فنان معقد ذو عقل يتمتع بالخيال والمعرفة العلمية من جهة ، وينظمه حبه الشديد للشطرنج من جهة أخرى (حاول بعض النقاد الفرنسيين تفسير أجزاء من أوديسا الفضاء حسب نظريات الشطرنج الحديثة) . ويلخص كيوبرك الفيلم على مستوى العقدة الدرامية البسيطة بقوله أن الفيلم يدور حول لقاء الإنسان مع هذا الذكاء الآتى من خارج كوكبنا وربما من خارج كوننا بأجمعه . والمهم هو أن ذلك الذكاء يكمن خارج معرفتنا وتجربتنا وفهمنا البشرى .

ينقسم الفيلم الى ثلاثة أجزاء (يقترّب البناء الفيلمى من بناء الدراما الكلاسيكية كما سنرى) . يدور الفصل الأول فى عصر الإنسان القرد (منذ حوالى ٤ مليون سنة) ، والثانى فى نهاية قرننا الحالى ، والثالث فى بداية القرن الواحد والعشرين . فى الفصل الأول يترك ذلك الذكاء الأعلى أدواته فى شكل حجر أسود « المونوليث » ، بالقرب من أعضاء إحدى قبائل الإنسان القرد فيؤثر عليهم مباشرة ويساعدهم على تغيير تصرفاتهم لينمو

ويتقنوا نحو التكوين الانسائى والاجتماعى اللذين نعرفهما اليوم . اما «المونوليث» الثانى فانه يترك فى بحر الازمات على سطح القمر كما لو كان جرسنا يدق فيعلق عن وصول الانسان الى درجة من الذكاء والمعرفة مكتناه من الوصول الى القمر . (من الجدير بالذكر هنا أن فكرة « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » جاءت أصلا من قصة قصيرة لآرثر كلارك » اسمها « الحارس » . ويعد الفصل الثانى من الفيلم هو جوهره هو تلك القصة التى تدور حول فكرة أن ذكاء آخر غير بشرى . أعلى بكثير من الذكاء البشرى — قد وضع ذلك المونوليث على القمر ودفنه هناك حتى اذا ما اكتشفه الانسان فر المونوليث محدثا صغيرا حادا كما لو كان يعلن لذلك الذكاء الأعلى وصول ذكاء الانسان وقدرته الى تلك الدرجة حتى يتنبه ذلك الذكاء الأعلى للانسان ويقرر المرحلة التالية لظوره) . اما المونوليث الثالث فانتا نجدته بالقرب من « جوبيتر » وهو الذى يأخذ رائد الفضاء « بومان » خلال « بوابة النجوم » فى رحلة الى الفضاء الخارجى تنتهى بوضع رائدنا فى بيئة اخذت تفاصيلها من خيال وذكريات واحلام ذلك الرائد . وتمر حياته أمام عينيه فترى الشيخوخة تصيبه تدريجيا أمام أعيننا حتى يموت ثم يولد من جديد كأننا اقوى واكثر معرفة مما كان من قبل : الطفل النجم .. الملك .. او الانسان الاعلى .. اى من هؤلاء او جميعهم معا ، قبل أن يعود نحو كوكبنا الثانى فى صورة جنين واسع العينين استعدادا للمرحلة التالية فى تطور الانسان نحو قدره المحتوم .

يحدد كيوبرك وظيفة المخرج كما يلى : « المخرج ما هو الا آلة فكر وفوق ، والفيلم ما هو الا عدة قرارات خلقية وفنية ، وعمل المخرج هو أن يتخذ اكبر عدد ممكن من القرارات الصائبة » . اما استراتيجيته وقت تنفيذ الفيلم فيلخصها كما يلى « عادة ما اقضى عاما او بعض عام قبل أن يجئبنى الموضوع اليه ، ثم نعد السيناريو ، وبعد ذلك ابدا فى تنفيذ الفيلم . وفى خلال عام كامل ، اذا ما استمررت فى التفكير الدائم فى موضوع الفيلم ، ستجد أنك قد درست بدقة وفحصت فحسا كاملا كل خطوط الاستمرار الممكنة — اذا ما استعرنا تعبيرا من الشطرنج . وبعد ذلك — خلال تنفيذ الفيلم ستجد أنك قادر على مواجهة اى ظروف غير متوقعة بالتحليل السابق الذى قمت به . وبهذه الطريقة ستجد أنك قادر على استغلال كل لحظة وكل مصادفة استغلالا كاملا وتاما لصالح الفيلم خلال التصوير وبعده » .

بعد اعداد السيناريو الذى قضى «آرثر كلارك» وكيوبرك معا ما يزيد عن ستة شهور فى كتابته (قبل ذلك كان كيوبرك قد قضى مايزيد عن عام يدرس كل ما وقعت عليه يده من كتابات عن الفضاء) ، قضى كيوبرك اربعة اشهر كاملة فى تصوير المشاهد التى لم تتضمن اى حيل سينمائية خاصة ،

ثم قضى بعد ذلك عاما ونصف عام في تصوير مائتين وخمسة لقطات تحتوى كل منها على حيل سينمائية خاصة ، واقتضى العديد منها اختراع أجهزة ووسائل فنية لم تكن تعرف من قبل . والفضل في تلك الاختراعات يرجع الى كيوبرك نفسه ، خذ مثلا سفينة الفضاء : يستخدم كيوبرك ماكينات للسفينة يعرض فيداخلها مشاهد مصغرة للممثلين والحدث صورت من قبل بيلكجراوند محايد ، هذا في حد ذاته وسيلة جديدة لم تستخدم في السينما من قبل .

ان اى محاولة لتخصيص حدث الفيلم تؤدي فوراً الى صعوبات عديدة لسبب بسيط . هو ان الفيلم يحتوى على اقل من اربعين دقيقة من الحوار بينما طول الفيلم كله ١٤١ دقيقة ، وتمضى نصف الساعة الاولى من الفيلم بلا كلمة واحدة . اى ان الفيلم كما يقول كيوبرك هو اولا وقبل كل شيء تجربة بصرية . وبالرغم من ذلك فاننا اذا ما حاولنا اخضاعه لقواعد الدراما الكلاسيكية لوجدنا ان ذلك ممكن الى حد بعيد . فبينما نتحدث قواعد الدراما الكلاسيكية عن وحدة الزمن كان المقصود بذلك الزمن الانسانى ، فاذا ما اخذنا ذلك العامل وحاولنا تطبيقه على الزمن الكونى فان اربعة مليون عام بالقياس الانسانى ما هى الا يوم او بضعة يوم بالقياس الكونى . ويمكن ايضا القول بان عامل وحدة المكان الذى كانت تفرضه في الدراما الكلاسيكية ووحدة الزمن يصبح هنا الفضاء باجمعه — والفيلم بذلك لا يلتزم بهذا العامل ولكن هذين العاملين — في اعتقادى — ليسا من العوامل الجوهرية في بناء الدراما الكلاسيكية . فالوحدة الاساسية هى وحدة الحدث . ولا شك لدينا في امكانية تطبيق ذلك العامل على الفيلم . فكما قلنا مبكرا يدور الفيلم حول لغاء الانسان بالذكاء الاعلى وما ينتج عن ذلك اللقاء من تجسيد وتطور للانسان نفسه . (اذا اردنا الاستمرار في المقارنة بالدراما الكلاسيكية فاني اود ان اطرح فكرة اخرى هنا وهى ان المونوليث كممثل للذكاء الاعلى ما هو الا معالجة حديثة لفكرة « الآلة من الآلة » التى استحدثها « يوربيديس » في عصره .)

وهنا يجدرنا ان نفكر رايًا شخصيا فشل كالمعتقد الفيلم في مناقشته، واعنى بذلك التفسير الدينى لمادة الفيلم. فالمونوليث او الاداة التى يستخدمها ذلك الذكاء الاعلى ليساعد الانسان القرد على الخروج من حالته القائمة في ذلك الوقت الى عالم الانسان كما نعرفه اليوم ، ثم يستخدمها مرة اخرى

لنتبهن الى وصول فكاء الانسان الى درجة من النضج والتقدم مكنته من الوصول الى القبر ، ثم استخداها مرة ثالثة كبوابة للكواكب لتسباعد الانسان على خوض تجربة نفسية وعقلية ومادية يعود بعدها كائنا جنيدا مختلفا على استعداد لمواجهة المستقبل بما فيه من مفاجات . ذلك الفكاء الاعلى الكامن خلف المونوليث لابد من ان يقودنا على الفور الى التفكير فى كينونه الالهية تسيطر على كوننا بكواكبه العديدة وعلى اكون وكواكب اخرى لاتعرف عنها شيئا ، وتسيطر على مصيرنا وتقودنا كبشر خطوة خطوة نحو مستقبل لا ندرى عنه شيئا مسلمين بان عقيدتنا وايماننا بقدرة تلك الكيونة الالهية الخيرة سوف تقودنا الى مافيه خيرنا وخير الكون باجمعه . فعلى هذا المستوى لابد لنا من اعتبار « ٢٠٠١ : اوديسا الفضاء » اول فيلم دينى بحق ، يحاول دراسة فكرة « الايمان بين البشر على مستواها اللواعى وعلى مستوى العواطف الانسانية . التى تؤدى بنا — او بمعظمنا — الى الايمان بالله لا على المستوى العقلى البسيط كما فعلت افلام « دى ميل » وامثاله وعلينا ان نسرع ونقول بان ما يتعرض له الفيلم هنا ليس ديانة معينة — سماوية كانت او ارضية — وانما يتعرض الى قضية الايمان وعلاقة الانسان خلال مراحل تطوره المختلفة بالكيونة الالهية ايما كان تعريفها بالنسبة للفرد . وبهذا يتبين لنا ان الفيلم يمثل تجربة اكثر عمقا — من الناحية الموضوعية — من مجرد رحلة الى الماضى خلال الحاضر نحو المستقبل ممكنة ومحتملة — اذا ما طبقنا القوانين العلمية المعروفة لدينا اليوم — وتتميز بالحقة والخيال ، وانما تتمدى ذلك السطح الى اصمق الج . ج فيها قضية طالما ارقّت الانسان — ولا يدعى كيوبرك ومعه « آرثر كلارك » هنا ان لديها اجابة كاملة او اجابة واحدة . فما يقدمانه لنا هو ايجاد اجابة ممكنة لجانب من تلك العلاقة . علاقة البشر بخالقهم . لا عجب اذن ان نجد آرثر كلارك يقول — وان كان ضاحكا — : « ان شركة مترو جلودين ماير لا تدرى بذلك بعد ، ولكنهم قد دفعوا عشرة ملايين ونصف من الدولارات تكاليف لفيلم دينى » .

وهنا اود ان اعود الى نظرية الوجود كفتح لا مهرب من الوقوع فيه . ففى كافة افلام كيوبرك السابقة كان « الفخ ينتج من ضعف او عيب انسانى او اجتماعى او كليهما ، ويتحول ذلك العيب بالتدريج الى وهم بطارد الشخصية فى نومها ويقتنطها بينما تسعى الشخصية بكل وجودها ووجدانها الى الوصول الى ذلك الوهم او السراب . ومن خلال افعال الشخصية نرى ابعاد الفخ تتضح امام اعيننا ، وفى النهاية نرى الباب يفلق بلا رحمة . وعند النظرة الاولى قد تكشف تلك النظرة المتشائمة عن عدم ايمان بقدرة الانسان على اختيار تصرفاته وافعاله بناء على ارادة حرة . وتكتسب تلك النظرة الى الوجود فى هذا الفيلم بعدا اضافيا . فيبدو ان ما يقوله الفيلم

هنا باختصار هو أن مجرد كوننا بشر— مهنا تطورنا ونضجنا عقليا وعاطفيا واقتصاديا وعلميا — فإن مصيرنا مازال يحدد لنا بواسطة كفاءة أعلى .
ومهما بدا لنا أن دوافعنا الخاصة هي التي تحدد أفعالنا ، فالواقع أن كل شيء مقدر لنا من قبل وما نحن إلا ريش في ريش عاتية تهب في الاتجاه الذي تختاره لنا العاصفة معتقدين أننا قد اتخذنا ذلك الاتجاه بإرادتنا وبمقدرتنا الخاصة ، ما يقوله كيوبرك في هذا الفيلم إذن هو أن الوجود البشرى هو فخنا الأكبر . وبناء عليه يجب أن نحذر من أن التفسير الديني لا يجب ربطه بأى دين معين ، فمعظم الأديان السماوية والديوية التي نعرفها اليوم تؤمن بقدرة الإنسان على الاختيار بين الخير والشر ، كما تعلمنا أن علاقتنا كبشر بالسماء تتحدد من خلال اختيارنا لأفعالنا من يوم لآخر . قيل أن انحراب قدر وقيل أن السياسة قدر ، وما يبدو أن ما يقوله كيوبرك هنا هو أن كوننا بشر هو قدرنا الذي لا مفر لنا منه ، فكلما حاولنا أن نرتفع فوق إنسانيتنا أملا في تحقيق درجة من الإلهية طالما حلمنا بتحقيقها ، كلما تبين لنا مدى عجزنا البشرى ومدى عيوبنا وضعفنا التي هي جزء لا يتجزأ من كوننا بشرا .

ربما لم يكن ذلك هو هدف كيوبرك الواعي ، ولكن مما لا شك فيه أنه كان واضح الحس والعاطفة حول هذه الفكرة ، « فلوديسا الفضاء » يقبل ذلك التفسير الديني المتشائم ويقبل أكثر من ذلك بكثير . فحيث أن الفيلم يرفض حرية إرادة الإنسان خلال معالجته الدينية المتشائمة — سواء كان ذلك واعيا أم لا — ، وحيث أنه يتجنب في ختامه نهاية نزيها أبواب الفخ تغلق فوق الضحية ، فإنه يسلم في نفس الوقت واعيا أم لا — بنظرية العبث الوجودي كما يمثلها « كامي » ، وربما إلى حد ما — كما يمثلها كير كجار . وحيث أن تفسير كير كجار لهذه النظرية يرتبط بعمق شديد بالتعاليم المسيحية ، فسوف ندع ذلك جانبا ونركز على مدى اقتراب وجهة نظر الفيلم من تفسير « كامي » .

فهنا — وإلى حد أقل في أفلام كيوبرك السابقة — لا يمكننا أن نتجنب ملاحظة درجة من الاحترام والأعجاب العميقين يكنهما كيوبرك للإنسان ولقدرته على الاستمرار برغم عيوبه وضعفه . ربما اكتسب كيوبرك ذلك من معالجته لكافة شخصيات أفلامه السابقة ويشبه ذلك الاتجاه في جوهره الإعجاب والاحترام الشديدين للذين يكنهما « كامي » لسبب حمله صخرته نحو قمة الجبل ، فما يكاد يصل إلى القمة حتى تسقط الصخرة إلى القاع فيعاود حملها مدركا تمام الإدراك أن العبث الكامن في هذه العملية لن يمنعه من الاستمرار في أداء واجبه . ففي تلك المعرفة ، وفي تلك القدرة على الاستمرار برغم علمنا بعبث المحاولة تكمن قيمة الإنسان العتة .

كل ما نريد قوله هنا هو ان هذا الفيلم — كأي عمل فني من الدرجة الأولى — وبرغم بساطته عند النظرة الأولى — يحتمل التفسير على أكثر من مستوى واحد ، وكل ما اقترحناه هنا هو زاوية أو اثنتان يمكن النظر منهما الى الفيلم ويمكن تقييمه بناء على أي منهما .

لما من الناحية التكنيكية فأنظن ان القارئ لن يخطف معنا اذا قلنا ان كيوبرك في هذا الفيلم قد وصل بتكنيكة الى درجة الكمال اذا كان ذلك ممكنا ودليل ذلك الواضح بسيط . فهذا الفيلم كما نعرف جميعا ملء بالحيل السينمائية . وعادة ما تلفت تلك الحيل السينمائية انتباه الجمهور الى نفسها . في الأفلام العادية . أكثر مما تلفت النظر الى المضمون الذي تسعى الى عرضه ولكن « ٢٠٠١ : أوديسا الفضاء » ليس فيلما عاديا . فكل الحيل السينمائية التي اخترعها كيوبرك بما في ذلك عرض فيلم صور سابقا داخل الماكينات ثم تصوير الاثنین معا ، والحيل التي أوحى بفقد الوزن في الفضاء عندما نرى مضيئة الفضاء تسير على أرض السفينة نحاطها فستقها ، وحتى مشهد المرور داخل البوابة الكونية قرب نهاية الفيلم ، كل تلك الحيل منفذة بدقة لا حدود لها وببساطة شديدة في نفس الوقت حتى ان الجمهور يقبلها فوراً ثم ينسى وجود الحيلة بتجها فوراً نحو المضمون . أي أن الحيل السينمائية في هذا الفيلم ما هي الا جزء لا يتجزأ من المضمون لا تقف وحدها مشتتة انتباه المتفرج وتركيزه بروعة الوسائل المستخدمة في تنفيذها . وبهذا يصل سيوبرك — خلال ما يقرب من أربع سنوات من العمل المستمر — الى درجة كبيرة من الكمال حيث نجح في إخضاع تكنيكة برغم تعقده الى مضمون العمل محققا بذلك مبدأ ان كمال الفن يمكن في قدرته على إخفاء وسائله عن جمهوره .

وهكذا . وبهذا الفيلم — ينجح كيوبرك في دخول تاريخ هذا الفن من اوسع ابوابه ، مقدمة لمرحلة جديدة ومثيرة في تاريخه الفني والشخصي .

٩ — عالم المستقبل القريب :

كتب « جورج أورويل » روايته « ١٩٨٤ » وكتب « الدوس هكسلي » « عالم شجاع جديد » في الأربعينات على ما اعتقد ، بعد الحرب العالمية الثانية عندما كان الخوف من مواجهة المستقبل — في أوروبا بالذات — جزءا لا يتجزأ من الوجود البشري ، وجزءا من وعي الانسان الغربي بالذات في تلك الفترة المضطربة من تاريخ الغرب . وتنبأ كل منهما بعالم يخضع فيه الفرد خضوعا تاما لآوتوقراطية مخيفة تعتمد على العلم الحديث ، ويفقد الفرد كنتيجة لذلك شخصيته الخاصة وحرية . وبينما يتحدث أورويل عن « الأخ الكبير » الذي يسيطر على وجود الأفراد في المجتمع ويرقب كل حركة

ولفته لهم ، تذهب فائضية العلم الى حد أبعد في كتاب هكسلي « فتحدد درجة نكاه كل فرد وابعاده الجسدية قبل ولادته من انابيب الاختبار . اى ان مصر كل فرد يحدد بوظيفته التى تختار له بواسطة السلطات قبل وصوله الى عالمنا هذا .

والشئ الذى لا تطرقه اى من تلك الروايتين هو الوسيلة التى يعبر بها المجتمع البشرى من وجوده السياسى والاجتماعى والنفسى كما نعرفه اليوم نحو مجتمع « الأخ الكبير » او المجتمع المخلوق فى انابيب الاختبار . فأورديل وهكسلي يصفان لنا مجتمعات مخيفة دون ان يتعرض ايها الى الاسباب والدوافع التى أدت الى ذلك التحول الجذرى او الى فترة الانتقال من وجودنا الحالى الى ذلك العالم المخيف .

وربما كان ما يحاول « انطونى بيرجيس » .. ان يفعله فى روايته « البرتقال الميكانيكى الدقيق » التى كتبها فى اوائل الستينات هو ان يتتبع عملية التطور الاجتماعى والنفسى والسياسى التى ستتقلنا بالتدريج وبالتأكيد الى عالم « ١٩٨٤ » او الى عالم هكسلي الشجاع الجديد . فبالرغم من أن « بيرجيس » لا يحدد زمن روايته الا ان أحداث الرواية — مما لا شك فيه — تدور فى عالم ما قبل « ١٩٨٤ » وفى مجتمع لم نصل فيه بعد الى « عالم شجاع جديد » . فعالم « البرتقال الميكانيكى الدقيق » قد يكون اليوم او بضع سنوات قليلة تعد على اصابع اليد الواحدة من يومنا هذا فى اى من المجتمعات الغربية المتقدمة كما نعرفها اليوم .

ويجدر بنا هنا ان نشرح ما يعنى الكاتب بالعنوان حيث ان ذلك هو مفتاح لفهم الفيلم وفهم الفكرة الرئيسية التى يدور العمل حولها . يأتى تفسير العنوان على لسان شخصية صحفى اصيب بالهستيريا فى الرواية (فعلى ما اذكر لا تظهر شخصية ذلك الصحفى فى الفيلم) فيقول : « ان اى محاولة يقوم بها المجتمع — خلال الحكومة — لفرض اى شئ على الانسان الفرد .. القادر على النمو .. آخر مخلوقات الله — اى شئ يشبه حالة أو قاتونا غير صالح الا للاختراعات الميكانيكية .. ضد مثل هذه المحاولة سارفع قلبي كالسيف » .

فكرة الرواية اذن — والفيلم كذلك حيث ان الفيلم لم يغير من جوهر الرواية شيئا وان كان قد غير بعض أحداثها — تحكى عن محاولة المجتمع السيطرة على ارادة الفرد بحيث تصبح تلك الارادة مجموعة من الاستجابات وردود الفعل الميكانيكية ، مثل الانسان فى ذلك مثل كلب بافلوف . وبهجوم الفيلم تلك المحاولة هجوما عنيفا ، بل ويتعدى مجرد الهجوم الى الرفض الكامل حيث يقول الفيلم ببساطة ان الارادة الانسانية والقدرة على الاختيار

حجر الأساس في بناء الإرادة الانسانية . والتوتر الناتج من ذلك الفهم للوجود الإنساني هو ما على الإنسان أن يدفع ثمنه لانسانيته .

« ليست جدية رؤية كيوبرك الأخلاقية ، أو حجم هذه الرؤية ومدى تعقدها هو ما يجعل كيوبرك أهم مخرجي السينما الأمريكية اليوم . . » . يقول جاكسون بيرجيس ثم يستمر بعد قليل « . . » أنها هي قدرته على التعبير عن تلك الرؤية في بناء متماسك من الصور . . فالطرق في « طرُق المجد » ، والجنون الذي يؤدي إلى الجنون في « دكتور سترينجلوف » . ينتهيان بلا شك إلى شعر من الفيلم .

مهما كان احساسنا الشخصي ومدى تقبلنا أو رفضنا لكيوبرك وأعماله ، نجد من الصعب انكار أسلوبه السينمائي الشخصي المميز من ناحية معالجته لموضوعاته ومن ناحية التنكيك الذي يستخدمه أو يستحدثه . بالطبع كيوبرك له عيوبه الخاصة مثله في ذلك مثل أي فنان عظيم . وتضخ تلك العيوب أكثر ما تضخ في أفلامه المبكرة . ولكن على الجملة نجد أن كيوبرك قد نجح في إزالة أي شك — من ذهن جمهور السينما ونقادها على حد سواء — نحو عمله ونحوه هو كواحد من قلة فناني السينما الأمريكية الذين يتمتعون بأسلوب خاص ومميز يضمن لهم صفحات وصفحات في تاريخ ذلك الفن .

١١ — فيلمو جرافيا :

(١) الأفلام التسجيلية :

١٩٤٩ « يوم المباراة » أبيض وأسود ١٦ دقيقة الولايات المتحدة
إنتاج ، سيناريو ، تصوير ، اخراج ، ومونتاج : ستانلي كيوبرك توزيع : شركة آر. كي. أو .

١٩٥٠ « مؤتمر الشباب العالمي » أبيض وأسود ؟ دقيقة الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج ومونتاج : كيوبرك إنتاج وتوزيع : وزارة الخارجية الأمريكية .

١٩٥١ « القس الطائر » أبيض وأسود ٩ دقائق الولايات المتحدة
سيناريو ، تصوير ، اخراج ، مونتاج : كيوبرك إنتاج وتوزيع : آر. كي. أو .
١٩٥٢ « الخوف والرغبة » أبيض وأسود ٦٨ دقيقة الولايات المتحدة
قصة وسيناريو : هاوارد آر. ساكسر إنتاج — تصوير — اخراج — مونتاج : كيوبرك شارك في الإنتاج : مارتن بريفار — موسيقى : جيرالد فريد الممثلون : فرانك سيلفر — كنيث هارب — بول ماژورسكي — ستيف سكوت — فريدياليت — دافيد آلن توزيع : جوزيف بيرستن .

✽ توقفت هذه الدراسة عند عام ١٩٧٤ .

١٩٥٥ « قبلة القتال » أبييض واسود ٦٤ دقيقة الولايات المتحدة

انتاج : كيورك وموريس بوسنيل سيناريو - تصوير - اخراج - مونتاج : كيورك . موسيقى : ج. فريد المثلون : فرانك سيلفرا - جيمى سميث - ايرين كين - جري جارت - مايكدانا - ايرس - رالفرويزنو - فيلستيفسون...
توزيع : الفنانين المتحدين (يونايذ آرستس) .

١٩٥٦ « القتل » أبييض واسود ٨٢ دقيقة الولايات المتحدة

انتاج : كيورك وجيمس هاريس - اخراج : كيورك سيناريو : كيورك من رواية لالوينيل هوايت . حوار اضافي : جيم تومسون تصوير : اوسيان بالارد مونتاج : بيتى ستينبرج . موسيقى : ج. فريد مصمم المناظر : روث سوبونكا كيورك - مهنسي الصوت : ايرل سنيذر تمثيل : ستيرلنج هاين - جاى فيليبس - ماري ونسمور - العيشاكوك كولن جراى ، فنس ادواردز - تيد دى كوسيا - جوسوير ...
توزيع : الفنانين المتحدين .

١٩٥٧ « طرق المجد » أبييض واسود ٨٦ دقيقة الولايات المتحدة

انتاج : كيورك وهاريس - اخراج : كيورك سيناريو : كيورك ، كالدرويلنجهام وجيم تومسون من رواية لهمفري كوب . تصوير : جورج كراوس مونتاج : ايفا كرويل - تصميم المناظر : لوففيج راير - موسيقى : جيرالد فريد - مهندس الصوت : مارتن مولر تمثيل : كيرك دوجلاس - رالف بيكر - أدولف مينجو - جورج ماكربدى - واين موديس - ريتشارد أندرسون - جوزيف تيركيل ...
توزيع : الفنانين المتحدين .

١٩٥٨ / ١٩٦٠ « سبارتاكوس » ألوان ١٨٢ دقيقة الولايات المتحدة

شركة الانتاج : بيرنا - المنتجين : كيرك دوجلاس وادوارد لويس اخراج : كيورك - سيناريو : دالتون ترامبو من رواية هالوارد فاست تصوير : راسل ميتي وكليفورد ستاين - مونتاج : روبرت لورانس ، روبرت شولتز ، وفريد تسلاك . مصمم الانتاج : الكساندر جولتز مصمم المناظر : ايريك اوربوم ، راسل جريسمان ، وجوليا هيرون العناوين : صول باس - الماييس : بيروزي ، فاليس ، ووليام توماس موسيقى : الكس نورث التوزيع الموسيقى : جوزيف جري شسون هندسة الصوت : ويلدون واتسون ، جولاييس ، موري سيفيك ورونالد بيرس - تمثيل : كيرك دوجلاس ، لورانس اوليفيه ، جين سيمونز ، تشارلز لوتون ، بيتر بوستيفوف . جون جافان ، توني كيرتز ، نينا فوش ، هيربرت لوم ... التوزيع : يونيفرسال .

١٩٦١ « أولينا » أبييض واسود ١٥٢ دقيقة المملكة المتحدة

شركة الانتاج : الفنون السبعة / آنيا / ترانسورد - المنتج : جيمس هاريس اخراج : كيورك - سيناريو : فلايبر نايفوكوف من روايته بنفس الاسم تصوير : ادوارد موريس - مونتاج : انطوني هارلي . تصميم المناظر : وليام أندروز ، وأندريه لو - موسيقى : نيلسون ريدل وبوب هاريس - هندسة الصوت :

هـ. ل. بريد ، ولين شيلتون - تمثيل : جيمس ماسون - سولويون شيلي ونترز -
بيتر سيلرز ... توزيع مترو جولدين ماير .

١٩٦٢ « حكور سترينجلوف : أو كيف تعابت أن اكف عن القلق وإن أحب القنبلة »
اينيش واسوڤ ٩٤ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : أفلام الهوك - المنتجين : كيورك وفيتور ايندون اخراج :
كيورك - سيناريو : كيورك ، يترى سزورن ، وبيتر جورج من رواية لبيتر
جورج - تصوير : جيابرت تاياور مونتاج : انطوني هارلي مصمم الانتاج : كيم آدم
مصمم المناظر : بيتر ميرفول - الحيل السينمائية والى فيفرز - موسيقى :
لورى جونسون - خبير الطيران : كابتن جون كرويسون هندسة الصوت :
جون كوكس - تمثيل : بيتر سيلرز (في ثلاثة أدوار) جورج سي. سكوت -
ستيرلنج هايدن - كينان وين - سلم بيكنز ، جيمس ايرل جونز ... توزيع :
كولومبيا .

١٩٦٨ « ٢٠٠١ أوديا القضاء » ألوان ١٤١ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : مترو جولدين ماير - انتاج واخراج : كيورك سيناريو : كيورك
وارثر كلارك من قصة « الحارس » لكلارك تصوير : جيفري آنزورث - وجون
الكوت - مصمم الحيل السينمائية ومخرجها : كيورك - مونتاج : راى لوجوى -
تصميم الانتاج : توني ماسترز ، هارى لاج ، وايرنى آرشر - تصميم المناظر :
جون هويسلى . اشرف على تنفيذ الحيل السينمائية : والى فيفرز ، دوجلاس
ترامبول ، كون بيدرسون ، وتوم هوارد - موسيقى : ريتشارد شراوس ،
يوهان شتراوس آرام خاتشاتوريان ، وجيورجى ليجيتى . الملابس : هاردي ايمس
هندسة الصوت : ونستون رايدر - تمثيل : كير دوليا ، جارى لوكود ،
دانيال ريفتو ، دوجلاس رين (صوت هال الكمبيوتر) ... توزيع :
مترو جولدين ماير .

١٩٧١ « البرنقال الميكانيكى الدقيق » ألوان ١٢٧ دقيقة المملكة المتحدة
شركة الانتاج : اخوان وارنر وأفلام الهوك - انتاج واخراج : كيورك المنتجون
المتفنون : ملكس راب ، وسامى ليفينوف - شارك في الانتاج : بيرنارد وليامز -
ساعد في الانتاج : جان هارلان واندروز ايبامينوداس سيناريو : كيورك من رواية
بنفس العنوان لانتوني بيرجيس . تصوير : جون الكوت - مونتاج : بيل بنتر -
مصم الانتاج : جون بارى قطع التعت والصور التشكيلية الخاصة : هيرمان ماكثيك ،
كورنيليوس ماكثيك ، ليزمور ، وكريستينا كيورك - الملابس : ميلينا كاتونرو
الموسيقى الالكترونية : والتر كلاروس - موسيقى : روسيتى - بيتوفس ،
جيمس يركستون ، آرثر فريد ، ثاسيو هير براون ، سيم ادوارد ايلجار ،
ريمسكى كور سلكوف ، وايركا ايجان - الأغاني : جين كلى وايركا ايجان
هندسة الصوت : براين بلاى - تمثيل : مالكوم ماككوبل ، بتريك ماجن ،
مايكل بينشى ، وارن كلارك ... توزيع : كولومبيا واخوان وارنر .

نينا إلى قائمة المقالات والكتب التي يشع اليها هذا المقال مباشرة فحسب .
هناك عديد من الكتب والمقالات الأخرى ، وبالذات كتب ومقالات ثلاثة من النقاد الأمريكيين :
أندرو ساريس ، يولين كيل ، وجون سيغون ، الذين غالبا ما يتعارض وجهات نظرهم مع
وجهة نظر هذا المقال . ووجهة نظر كل منهم ضرورة أن يهتم البحث العلمي والتاريخي .

١ - المقالات

1. Bruce, Louise. "Paths of Glory," Films in Review, Vol. IX, No. I, January, 1958.
2. Burgess, Jackson. "The Anti-Militarism of Stanley Kubrick," Film Quarterly Vol. XVII, No. I, Fall, 1964.
3. Croce, Arlene. "Lolite." Sight and Sound, Vol XXXI, No. 4, Autumn, 1962.
4. Dyer, Peter J. "Spartacus," Sight and Sound, Vol. XXX. No. I, Winter, 1960/61.
5. Fitzpatrick, Ellen. "Lolita," Films in Review Vol. XIII. No. 7, August/September, 1957.
6. Haen, Raymond. "Bonjour Monsieur Kubrick," Cahiers Du Cinema, Tome XIEI, No. 73, Juillet, 1957.
7. Houston, Penelope and Philip Strick. "Interview With Stanley Kubrick," Sight and Sound, Vol. IXL, No. 2 Spring, 1972.
8. Kubrick, Stanley. "Words and Movies," Sight and Sound. Vol. XXX, No. 1, Winter, 1960/61.
9. Lambert, Gavin. "Paths of Glory," Sight and Sound, Vol. XXVII, No. 3. Winter 1957/58.
10. Lambert, Gavin. "the Killer's Kiss," Sight and Sound, Vol. XXV, No. 4, Spring, 1956.
11. Milne, Tom. "Dr. Strangelove," Sight and Sound, Vol. XXXIII, No. 1. Winter, 1963/64.

12. Milne, Tom. "How I Learned to Stop Worrying and Love Stanley Kubrick," *Sight and Sound*, Vol. XXXII, No. 2, Summer, 1964.
13. Strick, Philip. "Kubrick's Horrorshow," *Sight and Sound* Vol. IXL, No. 1- Winter, 1971/72.
14. Tornabene, Lyne, "An Interview with Kubrick," *Saturday Review*, December 28, 1963
15. Trumbull, Douglas. "The Slit-Scen Process as Used in 2001 : Space Odyssey," *The American Cinematographer*, Vol. 1, No. 10, October, 1969.

ب — الكتب

- 1 Agel, Jerome, Ed. *The Making of Kubrick's 2001*. New York : Signet Books, 1970.
- 2 Gelma, Joseph. *The Film Director as Superstar*. Garden City, New York : Doubleday & Company, 1970.
3. Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema*. Baltimore, Maryland : Penguin Books- 1963.
4. Kagar, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York, Chicago, San Francisco : Holt, Rinehart & Winston, 1972.
5. Lawson, John Howard. *Film : The Creative Process*. New York : Hill and Wang, 1964.
6. Walker, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. New York : Harcourt, Brace and Jovanovich, Inc., 1972.

وجوه صهيونية في مهرجان الفيلم اليهودى

امير المعمرى

- * من هارى ليدمان - ارفنج صراف (أمريكا ١٩٨٠) .
- * موسيقى الروح اليهودية - يورى بارياس (هولنده ١٩٨٢) .
- * صورة امل عيني - جوش فلتركى (أمريكا ١٩٨٠) .
- * جذور الخفى (اوديسة يهودية مغربية) - يوجين روسو (فرنسا ١٩٨٢) .
- * الاراضى المشتعلة - سرجى اتقري (اسرائيل ١٩٨٤) .
- * شليم رومكوفسكى ويهودلوندز - بينيكوهن (السويد ١٩٨٢) .
- * البحر الآخر - هاييم جورى (اسرائيل ١٩٨٠) .
- * جاكوب الكذاب - فرانك باير (ألمانيا الديمقراطية ١٩٧٤) .
- * قطرات المطر - هارى رايمون (ألمانيا الغربية ١٩٨١) .
- * الخماسين - دانييل فينيسمان (اسرائيل ١٩٨٢) .
- * امهاتنا من البحر المتوسط - سيمون بيتون (فرنسا ١٩٨٢) .
- * مونولوج امرأة شابة - ليهى كاتوس (اسرائيل ١٩٨٠) .
- * الزوجة اليهودية - جيفرى يونج

على مدى ثلاثة اسابيع كلمة ، شهد جمهور المسرح الفيلم القومى فى لندن ، مايسمى بمهرجان الفيلم اليهودى الذى نظمه معهد الفيلم البريطانى بالتعاون مع معهد «سبيرو» للدراسات اليهودية . وهو المهرجان الاول من هذا النوع الذى تشهده العاصمة البريطانية بعد ان اصبح ، خلال السنوات القليلة الماضية ، تقليدا سنويا فى عدد من العواصم والمدن الكبرى فى اوربا الغربية والولايات المتحدة .

وقد تضمن المهرجان عرض ٢٢ فيلما ، روائيا وتسجيليا ، طويلا وقصيرا ، من ٩ دول هى : الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا والسويد وهولنده وبلجيكا وألمانيا الغربية وألمانيا الديمقراطية واسرائيل ، على النحو التالى :

- * اوشفيتز والحلفاء - اخراج ركس بلومشتين (بريطانيا ١٩٨٢) .
- * لا تخف يا يعقوب - راضو جابريا (ألمانيا غ ١٩٨١) .
- * بروكسل - ترانزيت - سامى شلتجريلوم (بلجيكا ١٩٨٠) .
- * انوبلو (نفث الميونوبيا) - اندا بوليتى (فرنسا - ألمانيا غ ١٩٨٢) .

« .. من اخوان ماركس الى ميل بروكس ،
ومن جوشوين الى جولدين ميجر ، ومن
ليونارد رنشتاين الى بلزير مستريساند ،
فقد ساد اليهود كافة العروض الفنية
التجارية . وقد يفتك البعض حول حجم
مساهمة اليهود في عروض اتسليه ، ولكن
لا خلاف بالطبع حول حقيقة اسهامهم الكبير .
وهناك قائمة طويلة لا تنتهي من المخرجين
وكتاب السيناريو والمثجين والموسيقين
ومصممي الاستعراضات ، من اليهود .
وبالنسبة للسنيما فان اليهود لم يكونوا فقط
بمجرد مساهمين فيها ولكنهم هم الذين
اوجدوها . وقد ظل النقاش قائما لان
الاقلام التي تتناول معاقبة اليهود كانت قليلة
نسبيا ، وقد جاءت في اغلبها من خارج
هوليوود » !

وليس هناك ابلاغ من هذا دالة على روح
التعصب والشوفينية والرغبة المريضة في
تزويد التاريخ . فهم يبدؤون بانقطع بسيادة
اليهود على كافة العروض الفنية ، ولكنهم
لا يحددون المكان . فهل المتصور ان اليهود
يسيطرون على الانتاج السينمائي والفني في
العالم بأكمله ؟ وهل هم الذين يربدون مثلا
« مصانع » السنيما الضخمة في بلد مثل
الهند التي تنتج سنويا ما يقرب من ٧٥٠
فيلما . وماذا عن السنيما والمسرح والعروض
الفنية الاخرى في بلدان مثل اليابان والاتحاد
السوفيتي واطاليا وغيرها ؟

ثم تملو نغمة التعصب اكثر عندما يسوقون
كحقيقة لا تقبل الشك بقولة اخرى مؤداها ان
اليهود هم الذين اوجدوا السنيما اى ان
السنيما اختراع يهودي ، وهو قول مضحك
يلكرنا بقولة اخرى مضحكة للارهابي بيجين
عندما نسب بناء الاهرامات الى اجداده
المرعومين !

(امريكا ١٩٧٨)
* البندقية الخشبية - ايلان موشينسون
(اسرائيل ١٩٨١)
* قاشي - ستيف براند (امريكا ١٩٨٤) .
* اليهودي سمس - لوتار مينديس
(بريطانيا ١٩٢٤)
* اليهودي سمس - فيت هارلان (المانيا
١٩٤٠) .

(عرضت بعض المشاهد فقط من الفيلم
الاخر للمقارنة ، فقد صنع الفيلم وقت
النازي واستخدام في الدعاية ضد اليهود في
ألمانيا النازية) .

* السنيما : اختراع يهودي !

ويهدف المهرجان ، كما ورد بالنص في
الدليل الشهري لمعهد الفيلم البريطاني « الى
التعريف بالسنيما اليهودية في بلد لا يعرف
عنها شيئا » !

اما معهد « سبيرو » للدراسات اليهودية
الذي شارك بذور رئيسي في تنظيم المهرجان
وإدارة المناقشات وتوزيع نشرة خاصة تتناول
العلاقة بين موضوعات الأفلام وقضايا التاريخ
اليهودي ، فقد جاء في الكتيب الخاص الذي
اصدره للتعريف بنشاطه ان المعهد « كيان
تعليمي تأسس في لندن عام ١٩٧٨ . وهو
يعتمد في تمويل نشاطه على التبرعات والهبات
كما يقبل الدعم الخارجي » (كذا !) .
ويهدف المعهد من خلال برامجه الدراسية الى
التعريف بما يسمى بالتاريخ اليهودي والثقافة
اليهودية وتدرس اللغة العبرية . وقبل
المعهد الطلبة من اليهود وغير اليهود . وقد
بلغ عدد الطلبة المنتظمين بالدراسة خلال
عام ٨٢ - ١٩٨٤ ، ٥٥٠ طالبا !

وفيما يتعلق بالسنيما والفنون ، فتتطرق
الفترة التالية من مكتب معهد سبيرو :

٢٠ عقدة الاضطهاد وعقدة القذية :

يقترح الفيلم التتبعي الطويل «أوشفيتز والحلقة» اخراج ركن بلوشكين من انتاج تلفزيون الـ بي . بي . سي ، موضوع حياته اليهود المقتلين وقت النازي في معسكر «أوشفيتز» ويناقش الفيلم بتريزتي خاص معى مسئولية الحلقة عن استهوار تعذيب وابادة اليهود حتى النهاية . ويقول ان فيلم ان أول تقرير حقيقي عما يحدث داخل المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا الوزراء البريطاني ، سوى عام ١٩٤٢ . ويتساءل عما كان يحدث في العالم خارج المعسكر . وهل كان العالم يدرك حقا مايجرى في الداخل ، وهل كان يوسع الحلقة حقا القضاء على غرف الغاز وقصف خطوط الادادات ومئات الحواجز والقيود حول المعسكر .. بل هل كانوا يرغبون في ذلك .. وابن كان الجيش الأحمر من الناحية الأخرى؟ ويظهر في الفيلم ردولف فريا ، وهو من أوائل الذين تمكنوا من الهرب من المعسكر عام ١٩٤٤ ، حيث يتحدث ويشرح ويعلق كثيرا . ويخلص الفيلم الى التأكيد بان الحلقة لم يكونوا قاترين وانهم لم يرحبوا كثيرا بالتدخل لتخليص اليهود !

ويهدف الفيلم من ناحية الى ترسيخ عقدة الاضطهاد اليدى لدى اليهود ، ومن ناحية أخرى ، الى تضخيم عقدة احساس بالذنب لدى العالم كله شرقا وغربا ، حيث يحمل الجميع مسئولية معاناة اليهود . والفيلم بذلك يمارس نوعا من الإبتزاز السياسى الصريح الذى يتسق بالطبع مع توجه الصهيونية المالية الدائم الى استئثار عطف الراى العام العالمى عن طريق التذكير بما لاقاه اليهود في أوشفيتز وغيره ، من أجل الحصول على أقصى قدر من الفوائد والمساعدات من هنا وهناك ، رغم ان هذا المعسكر قد ضم الى

ويصل التكليف الرسمي للهمه بعد ذلك الى توجيه نوع من اللوم الى اليهود المعاملين في صناعة السينما لانهم تجاهلوا كنههم يهودا ولم يعولوا الهادة الصهيونية الى وسيلة لتجديد التاريخ اليهودى .

والحقيقة ان المقصود بتعبير «السينما اليهودية» ، الترويج للتكرة القائلة بان هناك ثقافة واحدة وتاريخ مشترك يجمعان اليهود في شتى أنحاء العالم ، وهى فكرة تتطابق تماما مع المقولة الصهيونية التى تجعل من الديانة اليهودية قومية متميزة ، حتى يصبح من الطبيعي ان تطالب بحقها في التمسك بوطن قومي خاص لها ولو على حساب اباداة شعب آخر .

وتخصيص مهرجان لما يسمى بالسينما اليهودية ليس سوى تأكيد لنفس المقولة السابقة وترويجها حتى تصبح شيئا بديهيا في أذهان الراى العام .

واذا كانت هوليوود — كما يقولون ، قد خلت القضية اليهودية او أهملتها ، فان المهرجان يقدم الآن ما يسمى بالسينما اليهودية المستقلة أى تلك التى تنتج بعيدا عن برامج شركات الإنتاج الكبرى في هوليوود وبمبلكرات فرنسية وتولوها بمعنى الشركات الصغيرة وبعض محطات التلفزيون وهى فى الأساس سينما يصنعها المخرجون اليهود للتعبير عن رؤية يهودية للعالم والتاريخ !

وقد كشفت لنا اغلب أفلام المهرجان عن بعض الجوانب الفكرية الهامة الوثيقة الصلة بالدعوى الصهيونية . فهناك اصرار واضح على اعادة رواية التاريخ وتفسيره سينمائيا، بحيث يصبح التاريخ البشرى تاريخ اضطهاد العالم لليهود ، وهى رؤية فضلا عن سخافتها ورككتها ، لا تتورع بالطبع عن تزوير التاريخ !

جانب اليهود مسيحيين وشيوعيين ومثقفين
ديمقراطيين كانوا أكثر عددا بما لا يقاس
من اليهود .

اليهود والذين الذين كان يصنع عظيم نفسه
على أيدي الناس . ولا شك أن نظام هتلر
قد اعتقل لليهود وقتل الكثيرين منهم ، ولكن
الدعاية الصهيونية تبذل دائما إلى اعتبار أن
اليهود هم الضحايا الأساسيين في الحرب
المالية الثانية واتهم لذلك يستحقون عطف
العالم ، والدول الكبرى بوجه خاص ، وهو
ما يمنهم الحق اليوم في نهب آلاف الأبرياء
في الأراضي العربية المحتلة ولبنان ، بنس
الوسائل والأساليب الجهنمية التي تطورها
على أيدي ضابط الجستابو !

✽ يونوبيا صهيونية :

أيا كانت النوايا التي دفعت المخرجة
ادنا بوليتي إلى صنع فيلمها « أتو بانو »
أو « بنت اليوتوبيا » ، فإن الفيلم
في المنظور النهائي له يعتبر محاولة لتجميل
وجه إسرائيل وتصويرها باعتبارها دولة
ذات ركيزة اشتراكية رياضية لعبت المرأة
دورا هاما في بنائها وتحريرها من رواسب
التخلف العربي !

ولدت ادنا بوليتي في سيدا بجنوب لبنان
وهاجرت إلى إسرائيل عام ١٩٦٦ وهي تقول:
« انني لم انشأ في إسرائيل ولكنني ذهلت
لتحرر المرأة هناك من خلال ما رأيته بنفسى
مقارنة بالوضع في لبنان في ذلك الوقت .
لقد كنت أرى أن العمل في إسرائيل شيئا
مشرقا حقا » !

ويقدم الفيلم ثلاث نماذج من النساء من
الجيل الأول ، جيل جولدا مائير ، هاجين
مبكرا في أوائل العشرينيات من بولندا
وروسيا إلى فلسطين لغرس الفكرة
الصهيونية . ويستعين الفيلم ببعض لقطات
الأرشيف لمشاهد العمل الأول في بنساء
الكيبوتزات حيث ترى النساء يعملن في شق
الطرق وبناء المنازل والزراعة ... الخ .

وتسلقا مع نفس الفكرة ، يصور فيلم
« تسليم رمكوفسكى .. ويهولونز » -
اخراج بينركوكن ، معاناة اليهود البولنديين
داخل أكبر جيتو أجبارى في أوروبا الغربية ،
حيث وضع النازي حوالي ٢٠٠ ألف يهوديا
داخل مدينة لودز وضربوا حولهم الحصار نهيدا
لترحيلهم تدريجيا إلى معسكرات الإبادة
الجماعية . ويعتمد الفيلم على الوثائق
التسجيلية التي تركز بشكل خاص على دور
تسليم رمكوفسكى اليهودى الذى اختاره
النازى لرئاسة بلدية لودز والذي قام بتنظيم
المجتمع اليهودى داخل الجيتو فأنشأ المدارس
والمرکز الصحية ومرکز التأهيل المهني
وشكل قوة خاصة من رجال الاطفاء
والشرطة .. الخ . ويناقش الفيلم نوايا
واغراض الرجل من وراء ذلك ..
والمعروف أنه كان يسعى إلى تأجيل عمليات
ترحيل اليهود عن طريق زيادة اعتماد نظام
هتلر عليهم ، وذلك حتى تتاح للحلفاء الفرصة
لتخليصهم .

ولكن الفيلم يشير إلى مسؤولية رمكوفسكى
عن دعم صناعة الحرب النازية وقشل خططه
الرأسمالية إلى تأجيل عمليات الإبادة ، فقد تم
ترحيل الجميع في النهاية إلى معسكرات
الاعتقال ، والحق رمكوفسكى نفسه بمعسكر
أوشفيتز حيث اغتاله زملاؤه داخل المعسكر
وقاموا بتزيين جلته باعتباره خائنا ، وأن كان
قد تم تكريمه بعد ذلك نظرا لدوره في بناء
وتنظيم كيان خاص لليهود . فهل كان
رمكوفسكى بعد كل هذا بطلا تراجيديا أم
خائنا حقيرا ؟ .. يترك الفيلم الإجابة على
السؤال متركزا على تفكير العالم بمعاناة

الرجل بيسلطة وعنفية مدهشة ان اليهود يريدون ذلك ولكنه لم ير نفسه ! ويبنى الفيلم الدفاع عن فكرة أريئز - اسرائيل (ارض اسرائيل) مصورا بشكل دعائي فصح اسرائيل الجديدة التي صنعتها جهنود الرواد الأوائل . ويمتلئ الفيلم ايضا بأحداث كثيرة حول ما كانت تبشر به حركة حزب العمل الاسرائيلي والخلافات التي نشأت داخله وادت الى انشقاقه . وتظهر في الفيلم راشيل بايتت التي يعتبرونها من الرائدات الماركسيات هناك ، وقد تزوجت بعد هجرتها ، من اسحق بن زئي ثاني رئيس للدولة الصهيونية . والحقيقة انها تنتمي الى ما يسمى بالجناح الصهيوني في الحزب الشيوعي السوفيتي وقد تم طرد أفراد ذلك الجناح مبكرا من صفوف الحزب وهاجر اغليهم الى فلسطين .

أما فيلم « لا تخف يا يعقوب » - أخرج راضو جابريا ، فيتناول الاضطهاد المسيحي لليهود في أوربا وموضوع اتهام المسيحيين لليهود بأعداء دم المسيح وذلك من خلال حكاية ميلودرامية مثيرة حول « ليا » .. صاحب الحالة اليهودي الذي هرب من مذابح لوبلين وكيف في أواخر القرن الماضي الى احدى قرى البرتغال . ويصور الفيلم جو القلق والترقب والرعب الذي يحيا فيه « ليا » وسط الاغلبية المسيحية الساحقة ، وحيث يتصاعد الهوس الديني لدى أهل القرية مع بدء الاحتفالات بعيد الفصح . ويختل الرجل على زوجته الحامل من قيلم أحد مجرمي القرية المتصيين بالاعتداء عليها وتنفيذ تهديده لليا بذبحه مع زوجته . وتصل الذروة عند محاولة الرجل اقتحام منزل ليا الذي يذبح في التغلب عليه بعد أن يتمكن أخيرا من قهر خوفه القديم ويتصدى للدفاع

ويمزج الفيلم بين المادة الوثائقية وبين المقابلات التي أجرتها المخرجة - من خلف الكاميرا - مع النسوة الثلاث حيث تتحدث كل واحدة عن الحلم الذي دفعن الى الجيء الى فلسطين لبناء عالم جديد وتحقيق الزوتوبيا . ويصور الفيلم الصراع بين الفكر التقليدي للرجل (الصهيوني !) عن المرأة ورقبة نساء جبل الحرس القديم في التحرر من اجبارية البقاء في المطبخ والخروج الى حقل العمل اليدوي الشاق ومناسبة الرجال . ويخطط الفيلم بمزيج من النزعة « النفسية » والإشترائية الصهيونية اذا جاز التعبير . تقول احدى النساء « اننا لم نأت الى هنا وفي ذهننا الاستيلاء على ارض الآخرين . لقد كنا فقط نريد أن نزرع أرضنا ونجعلها صالحة للحياة . اننا لم نعتد على ارض احد ! »

وفي محاولة الادعاء الموضوعية ، تمقد المخرجة مقارنة بين متوسط دخل العمال الاسرائيلي في الكيبوترات ومتوسط دخل العامل العربي مشيرة الى التفاوت الظالم، ولكن احدى النساء المعاجز الثلاث تتكفل بایضاح ذلك عندما تقول أن العمال الاسرائيلي لا يمكنه القبول بمستوى الحياة الذي يقبل به العربي ، متجاهلة بالطبع الحديث عن سلطة الدولة ومسئولية الاحتلال الصهيوني الاستيطاني في توسيع الهوة بين الطرفين .

وعندما تسأل المخرجة احد العمال الفلسطينيين ، وهو يقوم بأعمال البناء في الوقت الراهن ، اذا ما كان سعيدا في عمله ، يقول الرجل انه يحتاج الى العمل، وعندما تذكره بالدور القديم للنساء الاسرائيليات اللاتي قمن في الماضي بأعمال من هذا النوع الذي يمارسه ، يقول

❖ فيلمية صهيونية !

أما فيلم « الأراضي المحتلة » أول أفلام المخرج الإسرائيلي سرج اقتصرى ، فيه ، يتناول المخرج اليهودى الفرنسى ، ما يدعيه من اضطهاد العرب لليهود فى تونس وشمال أفريقيا فى أوائل الخمسينات . وهى قضية مفتعلة تماما ليس لها سند فى الواقع أو فى التاريخ ، قد تكون بعض الحوادث الفردية قد وقعت هنا أو هناك وكان لها جذورها فى ذلك الوقت ، ولكن ذلك لا يفتى حقيقة أنه لا يزال هناك مئات الآلاف من اليهود الذين يعيشون فى بلدانهم بشمال أفريقيا حتى اليوم ويتمتعون بكافة حقوق المواطنة الأصلية ويتملكون العقارات والمشاريع التجارية وغيرها ويرفضون الهجرة الى اسرائيل او غيرها تحت أية مزايم !

ويحاول المخرج جاهدا ان يربط قسرا بين نمو حركة التحرر الوطنى العربية ويروز الحس القومى ضد الاستعمار الفرنسى فى الخمسينات ، وبين ما يدعيه من ظهور حركة الاضطهاد العربى لليهود ، باعتبارهم قوة اجنبية دخيلة على الواقع . ويخلق الفيلم بذلك وهما بان هجرة اليهود الصهاينة الاختيارية الى اسرائيل ، كانت نتيجة طبيعية لذلك الاضطهاد .

ويسوق الفيلم فكرته من خلال دراما عائلية ، يلعب فيها الجد الدور الرئيسى . فهو اكثر الجميع تمسكا بالبقاء فى تونس فى ظل اشجار الزيتون والارض التى يمتلكها . وتتبنى الاسرة فئاة عربية وتحسن معاملتها .. امعانا فى التأكيد على مسألة الاسرة اليهودية . وتبدو الفتاة متعلقة بخدمة الاسرة اليهودية اكثر من ارتباطها باهلها وعشيرتها . وهى تقع فى حب اصغر ابناء الاسرة مما يؤدى الى وقوع بعض الصدامات ، حيث يتعرض الاثنان لموجات من الهاء والاضطهاد من جانب اهل البلدة . ومن ناحية اخرى

عن نفسه بالعلماء المهاد .. والفيلم يسعى من ناحية الى تهيئة اليهود من دم المسيح ، ويصور من ناحية اخرى اليهودى فى صورة الحبل الوديع المسالم وسط غابة من الاعداء الذين يتربصون به من جميع الجوانب ، حتى يصبح لجونه للعنف فى النهاية مبررا للدفاع عن نفسه . وتلقى هذه الفكرة تماما مع الفكرة التى تروج لها الصهيونية حول دولة اسرائيل .. واحة السلام والتقدم التى يحيط بها القوى المهجينة التى تسعى للقضاء عليها تحت دعاوى دينية وشوئية . ويندرج الفيلم بذلك فى اطار السينما الصهيونية التى تفتلق الاكاذيب من أجل الدفاع الشرس عن الوجود الاسرائيلى وتبريره .

ويصور فيلم « البندقية الخشبية » - اخراج ايلان موشينسون الخطاسات فترة حرب ٤٨ فى فلسطين ، على الاطفال الاسرائيليين من خلال الالام العنيفة التى يجارسونها والتى تشبه بجو المصائب الالهية الصهيونية ، والتى يردد الاطفال فيها نفس الكلمات المضمخة الزائفة حول القومية والبطولة والشرف وتحرير ارض اسرائيل . ويشير الفيلم الى الوسائل المتشددة التى كان المدرسون يستخدمونها فى تعليم الصغار بالمدارس وطرق تلقينهم الدعاوى الصهيونية ، وينظر باعتذار شديد الى تلك الفترة والى اطفال ٤٨ او ابناء ذلك الجيل الذى يتولى اليوم الدفاع عن مخططات التوسع الصهيونى وهو نفس الجيل الذى لا يزال يهتل الارض العربية ويقيم المذابح فى الجنوب اللبناني . ويحلل الفيلم مكونات ذلك الجيل الذى نشأ وسط تناقضات عديدة فى فترة تأسيس الدولة الصهيونية وما صاحبها من أزمة اقتصادية وهروب مع الدول العربية المجاورة .

الانشقاق الميكرو داخلى حركة العمل الاسرائيلية في بدايات انشاء الدولة الصهيونية عام ١٩٥١ على نفاة تم فصل بعيد ميلادها السليح عشر . وهي ابنة لاسرة اسرائيلية ينصارع أفرادها بين اليمين واليسار ، حيث ترى الدافعين عن الارتباط بالاشتراكية الديمقراطية على النمط الغربي ، وأولئك الذين يتمسكون بتطبيق الاشتراكية - الماركسية في الكيبوتزات .

ولا يتخذ الفيلم موقفا واضحا من ذلك الصراع ، ولكنه يتجلى على ما الحقه ذلك الانشقاق من آثار نفسية واجتماعية على الاسرة الاسرائيلية وادى الى تفتتها ، وبالتالي الى تخلفها في بنية المجتمع . والحقيقة ان الصراعات السياسية لا تترك عادة مثل هذه الآثار سوى في مجتمع مصطنع متنازع مثل المجتمع الاسرائيلي . فالانشقاقات داخل الأحزاب تحدث في العالم كله ، دون ان يؤثر ذلك على تماسك المجتمع والاسرة . وهو ما فات بالطبع على صانع ذلك الفيلم البائس !

✽ أسطورة الخماسين

« الخماسين » الذى أخرجه الاسرائيلي دانييل فانتشمان عام ١٩٨٢ ، هو بلا شك أهم الأفلام الاسرائيلية التى برزت خلال السنوات الأخيرة ، فقد بدأ عرض الفيلم في القدس بعد شهر قليلة من بدء الفسزو الاسرائيلي للاراضي اللبنانية . واحسنت الفيلم ضجة كبرى وأثار جدلا واسما بين العرب واليهود في الأرض المحتلة . وكتبته الصحفية الاسرائيلية الكثر عنه واشادت به ، وتشبهت به الاسرائيليون أرسميون والمسؤلون عن السينما ، باعتبارها حجة لا تقبل الشك على جرة السينما الاسرائيلية والديمقراطية التى تتمتع بها . وقد وجد

يبدى العرب ضيقهم من تلك الاسرة المعلقة واسعة من الأرض التى تقطع عليهم الطريق الى مقابرهم لفتح موتاهم ويعوضون شراء الأرض ولكن الجد يرفض بالصرار . وعندما نشدت موجات العداء للاسرة يضطر الابن الى الهجرة الى كندا وفرسا ويطلق الجد في النهاية ان الحل الامثل هو الهجرة الى اسرائيل . ولكنه يموت قبل ان يحقق آمنيه . وهكذا يتبنى الفيلم بشكل واضح الفكرة الدعائية الصهيونية التى تزعم ان امان لليهود خارج اسرائيل . ويدافع الفيلم - من ناحية أخرى ، عن فكرة ان اليهود في تونس وشمال افريقيا ، ليس لديهم ما يربطهم حقا بالواقع العربى الغربى عليهم ، ويؤكد على ان اليهود هناك قد تم تعرضهم قسرا عنهم منذ مئات السنين ، وان ظفروا رغم ذلك ، يتمسكون بالتقاسم البند اليهودية . ويصبح الحل الوحيد الصحيح بالتالى ، هو الخروج من « الغياسورا » (او الكية الأبدى) والعودة الى أرض الاجداد !

والرؤية القاشية لدى المخرج ، تجعله ينتهى فيلمه بمشهد حديث ينور في إحدى قرى الضفة الغربية اليوم ، حيث تشاهد ١١ نزورات الاسرائيلية تقوم بتحطيم اشجار زيتون في اراضي العرب المصادرة . مؤكدا بالطبع ان هذا هو رد الفعل الطبيعى لما حدث في الماضي !

ويعتبر فيلم « نوه في السابعة عشر » للمخرج الاسرائيلي اسحاق ياشوران ، أحد أكثر الأفلام التى عرضها المهرجان ، ركائكة وهبوطا . وهو يتتلى بالكثير من الحوار العالي والشجار والاصوات العالية والضجيج . ويستخدم المخرج أسلوب « سينما - الحقيقة » لى يصور انعكاسات

الفلسطيني الذي يمثل في رفض التصالح مع الصهاينة والتمسك بالحقائق على الأرض وعدم التفرقة فيها بالبيع تحت اغراء المال او التهديد بالمصادرة . ويرمز الفيلم لمقابل ذلك ، الشباب الفلسطيني (خالد) الذي يعمل في المزرعة التي تحتلها إسرائيل (التياليك) اليهودية ، وهو يرفض التعامل مع زملائه الفلسطينيين في التصدي للممارسات الصهيونية . والمنصورة ، باعتباره النموذج الإيجابي الحقيقي المطلوب ولقبي الذي يلي الاضطهاد من كلا الجانبين في النهاية . والفيلم بذلك ، يضع التمسك بالأرض والدفاع عن الهوية من جانب الفلسطينيين ، في نفس الكفة التي يضع فيها الممارسات الفاشية للصهاينة المتطرفين .. مباشرة بنموذج ثالث يسمى الى ازالة الحاجز النفسي القائم بين الطرفين ، وان كان ذلك النموذج يلي مصرعه في الفيلم ، على نحو يكرنا بالمصر الأساسي للرئيس الراحل انور السادات !

ويشير الفيلم من خلال ذلك ، الى الحاجة الى المزيد من بذل الجهود والتضحيات من أجل التغلب على ذلك الحاجز وزرع الثقة بين الطرفين ، وهو ما يتفق تماما مع الدعاوى الصهيونية الرسمية التي تستثيت اليوم في فرض فلسفة التطبيع عن طريق محاولة كسب تعاطف ما تسميهم بالمعتقلين من كلا الطرفين .

ويمتدح الفيلم بحقولنا خبيثة حول طرق الحياة المختلفة داخل اسرائيل حيث يظهر العرب بصورة مختلفة بدائية ، بينما تبدو الحياة داخل المزرعة الاسرائيلية على نحو نموذجي ، وحيث يبدو ذلك داخل سياق الفيلم ، راجعا الى الفرق الحضري وليس كنتيجة طبيعية للاحتلال القسري الذي يفرضه الطرف الصهيوني على

القيام بكل اسف ، من يتهمس له حتى من بين التقلد العرب في بلاغنا ، بالرغم من خطورة الدعوة المستترة التي يبررها الفيلم بكثارة شديد ومع التسليم على أية حال ، بتقدمه على المستوى الفني ، والتكتيكي ، وتميزه في هذا وسط الاكلام الاسرائيلية المعروفة بركابها ورداءة مستوياتها الفنية بشكل عام .

يتناول « الخامس » بشكل مباشر ، العلاقة بين العرب واليهود داخل فلسطين المحتلة . ويصور الفيلم جو الشك والترص وانعدام الثقة المتبادل بين الطرفين ، ويشير الى بعض الممارسات الحكومية الرسمية في مصادرة الأراضي العربية ، كما يمرض الفيلم قصة الحب المستحيل التي تنشأ وسط هذا كله ، بين شاب فلسطيني وفتاة يهودية ، ويتناول المحالير المصيدة التي تحيط بها ، ونظرة الاخ المتعصبة الى تلك العلاقة مما يدفعه الى اللجوء للمنف وقتل الشاب الفلسطيني في النهاية بصورة وحشية عقابا له على تلويث الشرف اليهودي المزعوم . الا ان الموقف الاساسي للفيلم يكمن في وجهة النظر التي تلقى بمسئولية بقاء واستمرار ذلك الحاجز من سوء التفاهم وانعدام الثقة المتبادل كما يشير الفيلم على عاتق المتطرفين من كلا الجانبين . واذا كان الفيلم يشير على استحياء وبشكل سطحي للثقة الى التطرف الصهيوني في مشاهد هزيلة للغاية لا تتعدى قيام بعض الشباب اليهودي بالاعتداء بالضرب على مجموعة من الفلسطينيين المساكين الذين يبيعون البطيخ باند الضام ، او قيام المشرفين على دار السنينيا بالترقبينع الشبان الفلسطينيين من ارتدادها .. الخ ، الا ان الفيلم من ناحية اخرى ، يدين ايضا ما يدعيه من مظاهر التطرف العربي

الأرض العربية ، وأصحابها الشرعيين .

ويصور الفيلم الشباب الفلسطينيين في صورة يهودية بدائية كحيوان جنسى ، وهو ما يجعله بالتالى صيدا ثميناً لإرضاء رغبات القناتة اليهودية التى تتحقق بإسرتها في القرية بعد عودتها من الدراسة في تل أبيب ، وحيث يوحى الجو الحار المشبع بغبار رياح الغمامين الشهيرة - التى يستند الفيلم اسمه منها ، بالعديد من الإيهامات الجنسية الواضحة !

ولا شك ان مشاهد الجنس بين الشاب الفلسطيني والقناتة اليهودية ، هى ما تدفع جمهور الشبان المراهقين من المشاهدين العرب بالأرض المحتلة ، الى التصفيق والتهلل داخل دور العرض ، كما اشارت الى ذلك الصحافة الاسرائيلية ، فاللقاء الجنسي هنا يخلق لدى الجمهور المراهق ، نوعاً من التفوق الوهمى الزائف .. على الشاشة بالطبع !

وإذا كان الفيلم ، بعد كل هذا يخدم بلا شك الدعاوى الصهيونية الرسمية ويدعها ، فقد كان طبيعياً بالتالى أن يحصل على جائزة أحسن فيلم اسرائيلى عام ١٩٨٢ في المسابقة السنوية التى ينظمها المركز الاسرائيلى للسينما (وهو جهة حكومية رسمية) .. كما رشح الفيلم بعد ذلك ، لفيل جائزة أحسن فيلم اجنبى في مسابقة « الأوسكار » الامريكى الصهيونية المعروفة !

* نحن والمهرجان :

طوال أكثر من ثلاثة أسابيع ، انار مهرجان انفيلم اليهودى في لندن ، موجة عنيفة من الدعاية الصحفية والاعلامية

التي تنافس الصحفيون والكتاب اليهود الصهاينة المنتشرون في أجهزة الامم المتحدة البريطانية . وأسفر المهرجان عن شراء التلفزيون البريطانى وبعض شركات التوزيع السينمائية لعدد من أفلام المهرجان تمهيداً لعرضها في التلفزيون ودور العرض التجارية . وي طرح هذا أمامنا ضرورة التفكير الجدى في اقامة مهرجان سنوى للفيلم العربى في بريطانيا وهو أمر ليس صعباً في الوقت الراهن في ظل السلطة الطاغية التى تدير مجلس بلدية مدينة لندن الكبرى الذى يضم العناصر التقدمية المعادية لسياسات التمييز العنصرى والتي تقف بصداقة مع حقوق الانسان وحقوق الاقليات في بريطانيا وتأييد منظمة التحرير الفلسطينية ، ومن الممكن استغلال سلطات هذا المجلس وغيره من المنظمات الأخرى انطلاقاً حتى من نظرتها الحياتية الخالصة في أضواء الاحوال ، من أجل تنظيم مهرجان سنوى للسينما العربية والفلسطينية ، تحت اشراف جهة مسؤولة مثل الجامعة العربية أو اية جهة أخرى تلك التقدم بمشروع متكامل لتحقيق هذا المهرجان ورصد آثاره .

ان هذا هو أفضل ما يمكننا أن نقوم به الآن ، للخروج من حالة العزلة الاعلامية المزرعة التى تتسلم لها مكثفين برتريد الكلمات الجاهزة عن السيطرة الصهيونية ، دون أن نبذل محاولة جدياً للتصدى لها ومواجهتها ، عن طريق استغلال الطاقات الكبيرة لاجليتنا العربية في الخارج . ولا شك أن المواجهة في الخارج من خلال هذا الشكل أو غيره ، تدعم كثيراً المواجهة الرائسة التى تتصدى لها منظماتنا وتجمعنا وأحزابنا الديمقراطية في الداخل .

هنري ميشو .. شاعر الفوضى الجميلة

اعداد : احمد اسماعيل

كان يحفظ الصمت في دأذه ، ويرى أن العلم حاله داخلية منه . يعيشق الاصغاء ويستيق الموت ، ويكره الكتابة لانها « تصرفه عن العلم » .
هكذا عاش هنري ميشو ، شاعر فرنسا الكبير ، الذى غاب عن الحياة تاركا أشياء « التى لم تكتمل » رغم بلوغه الخامسة والثمانين !
شاعر ام رسام ؟

يجيب الناقد « جان ماري دو نواى » (١) ، أنه « على الرغم من هذا الانتفاء المزودج — لا يمكننا توحيد نشاطاته في مجال الكلمة ، ومجالات الشكل واللون . فحين انتهى الى الرسم ، كان ذو شهرة واسعة ككاتب ، لكن رفضه للكلمة اصطدام بمعتقدات كثيرة قبل أن يجد البديل » . لقد كتب ميشو « ليعثر على شيء » ، ورسم « ليعثر على شيء آخر . كان يرى جيدا . ويقول « أنت مصر على تسليق السلم .. فماذا لو انتهيت الى المشقة ؟! »

بين « تحويل الحياة » (رامبو) ، وتغير العالم (ماركس) — وقف ميشو راغبا في احتفاظه بالمسافة التي فصله عن السورريالين وضوضائهم ، في اكتشاف أقصى حدود العالم انطلاقا من الاعماق ، وصولا الى « الكائن » — أى في اتجاه الجوهرى فيه . لذا كان يحفر في القشرة (في « الظاهر ») ليصل الى الممكن في اتصال جوهر العالم والكائن ما (٢) ، فراح طوال حياته يجرب اختراق الملوف والجهاز والمادى وصولا الى الناحية الاخرى من العالم ، الى المساحات التي يسميها « داخلية » وغريبة . وكأنه بذلك يمد اكتشاف « الظواهر » حين يريد « تسجيل » مايفر من بين يديه « لان ما بين يدينا وما هو معروف لدينا ايضا يفقد أهميته بالنسبة ليشو » (٣) .

* التجربة المستحيلة

عاش ميشو في غربة مطلقة عن العالم ، بل في عزلة عميقة ظهرت بلامحها الاولى منذ ينوعه . أثر الوحدة على العالم الخارجى الذى لم يلبث أن رفضه مطلقا . وحسين

(١) ناقد فنى بجريدة الموند الفرنسية .

(٢) هنري ميشو . سالفركليا . بسم حجار . جريدة النهار .

(٣) انفجار الاعماق جريدة الموند . عدد ٢٦ اكتوبر ١٩٨٤ .

قدمه أندريه جيد في محاضراته الشهيرة « لاكتشف هنري ميشو » في ١٩٤١ وصفه وصفه « بالتمزل » ، انسحب من العالم . وفعل هذا التمتع هو الاستيقاظ في الكلام على شاعر لم يحتفظه البريق الخارجي ولا المناظر ولا الأشياء اللامعة ، بل أصيب بحالات الإصغاء الداخلي ، فراح ينصت الى ذاته والى أحلامه وهواجسه وتمزقاته الروحية (٤).

كانت ذاته هي التبع الأول لأحلامه وهواجسه وأشكاله وقصائده . وانطلاقا من هذه « الذات » يبدأ ميشو رحلته لاكتشف لفنة الجديدة وعوالمه . وشعره لا يعود الا الى نفسه محاولا القبض على « الدوار » وعلى الخدر الذي يشع في ثنانيا الكلمات لذلك يتعمى ميشو من ذاته في ثلثه في الشعور ، ويدخل في مدار « الجانبية الداخلية والتوتر ، دون ان يتخلى عن لثباتها وللملحمة (٥) .

اكتب اليكم من بلاد مضادة غيبا مضى

اكتب اليكم في بلاد المطف والظل .

نجيا منذ سنوات

نجيا على جسر الراية المنكسة

آه ايها الصيف

ايها الصيف المسم

ومنذ اغلب الاوقات النهار نفسه

النهار في الفكرى الموشاة

هكذا شعر ميشو . مزيج كلمات وصراخ وجروح وكوابيس وأعضاء وتفتحات ، تنصب كلها في اطار القصيدة ، وترفعها الى مدارك الحس الصوتي التابع في الحس الجسدى ولأرقية . فالجانبية ينحل في احس وامضوى . بل ان احس طريق النفس الى الظهور وملحتها (٦) .

* الرسم .. او استقلالية الخطوط !

« .. تغفل في أعماق الرسم الصينى . وكنت حين أراء ، او قد بلا رجعه الى عالم الاشارات والخطوط » . بهذه الكلمات تحدث ميشو عن معرضه الأول الذى أقيم في صالة عرض « بيرلوب » عام ١٩٢٨ ، واستخدام فيه الجواش والرائشة والجبر الشينى . فالرسم لدى ميشو « تغريب » ، وثقة كبيرة في « الظلام والليل » .

يمشق العتية والخلفيات السوداء . حتى انه اسمى واحد من كتبه « الليل يتحرك » . فالليل بالنسبة له عندما يتحرك « يمنح الحياة لكائنات يتأق » !

(٤) هنري ميشو . عبده وازن . جريدة النهار .

(٥) جليير لاسو . ناقد بجريدة الموند .

يقول جليلي لاسو(١) - عندما يمشو فاته « يعقد مصاهرة مع الليل والفراغ ». فهو مولع بالتفريب الذي لم يتوقف عند أسلوب واحد - بل أخذ عدة طرائق مبتكرة أهمها « استقلالية الخطوط على السطح » . انه لا يريد لهذه الخطوط ان يخضع بعضها لبعض - ولا يجب لها ان « تدعن » لرغبة في مضاهاة الواقع وخرالطه . يقول ميشو « الحظ يجب ان يبقى اعتريا . يحتفظ بالمسافات . لا يري المادة . لا يعرف الاذعان . غير سائد . غير مرافق . غير مرتبط » . ولعل هذا الاحتراس لاستقلالية الخط ، هو الذي اكسبه تلك « الممارسة القوضوية » المتهمة ! انها ممارسة ليست ماهرة او غير ماهرة ، ولا تبحث عن الاعجاب او الاستياء . لكنها ترفض ارادة البناء والتشييد . فميشو عدو لكل انواع الارتقاء !! ليس من ناحية الاصرار على عصيان القواعد ، ولكن فقط .. وببساطة لانه يترك يده لترسم دون الكف عن الاكثار ومضاعفة الاشارات . ومن ثم وقع ميشو في مصيدة الايمان والهلوسة . فهو يريد ان يرسم فقط . دون املاء او « قيود اصطناعية » . يريد ان يلمس المطلق « المتكامل والمتنامي » الذي يحقق انتصاده بدورة الزمن الكاملة ، ونفاذه الى الداخل الكوني . ولكن نتيجة البحث جاءت محزنة .. فقد تحولت المراهنة الى غواية . وراحت كائناته الغريبة تطل من رأسه - تحت اظلة الخدر - « ممسوخة .. معتكرة .. منخبطة في ظلمة الكون » . ولكن هل يحق لنا ان نقضى « هذان » ميشو على هذا النحو العقلي البارد والمعادى ؟ ان فن ميشو « تعبير متوهش وشفاف وساحر وملء بالايقاعات والرغبات الغامضة . هو شيء من السحر المختلط بالالذراء . ينطلق من حالات التدمير الى حالات البناء الداخلي ، فخلق اطرها واشكالها ورسومها وابعاداتها . هوفن يلكرنا دوما بويلم بلاك الذي ما ان تنفذ نصوصه تحت الجلد .. « حتى ينشر الوباء » .

اقرأ هؤلاء

في العدد القلام والأعداد القتالية

د. لطيفة الزيات	محمود أمين العالم
د. عبد الحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. للمسيح بجوي
عبد الحميد ابراهيم	حسين مروه
فلروق عبد القادر	د. شريف حنيفة

حوار مع الدكتور جابر عصفور

أنا لست طرفاً في مشكلات الغرب النقدية
ولكنني طرف في مشكلات واقعي
.. قضيتي هي الإنتقال بالمجتمع
من الضرورة إلى الحرية

أجرته : عبلة الرويني

رغم انتمائه اليسارى المعلن الا انه لا يهوى نفس
الفلك ولا يقوى على اكتساح رقعة الشطرنج .. انه مغرم
دائما بجذبة الصراع المستمر بل ومغرم ايضا بتلمس النظرة
المعقولة للأشياء .

لكن ابرز سماته كناقد هي قدرته على احداث
(الدهشة) وطرح السؤال الجديد .. قد يحل في ثناياه
انبهارا غريبا .. وقد لا يجيب احيانا على معظم الاسئلة
لكنه يظل دائما قادر على خلق السؤال الطموح .

انه الناقد الدكتور جابر عصفور استاذ الأدب العربى
بجامعة القاهرة والمعار حاليا الى جامعات الكويت .

* كيف يبدأ التساؤل عندك ؟

: اظن ان كل حركة ابداعية قائمة على نوع من السؤال الجديد
بشرط ان يكون جديدا في مكوناته ، جديدا في طموحاته .. ويدهى ان
اى سؤال جديد لا يمكن ان ينطلق الا بنوع من الاحساس بالدهشة
.. وكما ان الدهشة هي العلامة الاولى على عين الفنان ، العلامة
التي تجعله يرى العالم رؤية بكر .. فالدهشة هي العلامة الاولى
على وجود الناقد الاصيل لأنها هي التي تجعله يرى الاعمال الابداعية
كما لو كان يراها لأول مرة وحتى بطريقة تجعل القارئ لهذه الاعمال

كأنه يراها لأول مرة .. فبدون الدهشة باعتبارها (العله) وبدون السؤال الذى تثيره الدهشة باعتباره (المعلوم) لا يمكن أن يوجد إبداع وبالتالى لا يمكن أن يوجد نقد ولا يمكن أن توجد ثقافة بل واكاد أقول ولا يمكن أن توجد حضارة .

* الى اى مدى حققت طرح السؤال فى كتبك ؟

: ان كل ما احاول عمله حتى الآن هو اكتشاف منهج .. فالمشكل اننا فى النقد مستهلكون اكثر منا منتجين ، نأخذ نظريات عادة هى نظريات غربية ونستهلكها ولهذا كان السؤال الذى طرحته على نفسى بشكل جاد جدا : كيف يمكن ان نكون منتجين للنظرية النقدية ؟

وكان لابد لى من طرح مجموعة من الاسئلة فى كتبى . فالتكساب الاول (الصورة الفنية) عبارة عن طرح سؤال واسع على التراث النقدى كله باعتباره تراثا لاستكشاف مجموعة من الاجابات تؤسس موقف نقدى معاصر .. واستمر هذا فى كتابى الثانى (مفهوم الشعر) لكن بدلا من ان يكون السؤال الاول متصلا بالجوانب الخيالية من العملية الابداعية أصبح السؤال أشمل من مفهوم الشعر .. اما كتاب (المراهى المتجاوزة) او دراسة طه حسين .. فقد كان السؤال فيه مطروحا على التراث القريب .. فاذا كان الامدى وعبد القاهر (تراث قديم) فطه حسين (تراث قريب) ..

اننى احاول دائما البحث عن صيغة نقدية استطيع ان اقول بها فى النهاية انها تنتسب الى وائى منتجها بشكل او باخر ولا استهلك فيها مفهوم نقدى ليس من صنعى .

* لكك ذكرت فى مقدمة كتاب « المراهى المتجاوزة » انك حققت التجاوز حتى على طه حسين ووصلت الى اجابة التساؤل ..

* هل يعنى ذلك وصولك للصيغة التقنية الخاصة ؟

: استطيع القول وانا مطمئن نسبيا — فلا يوجد اطمئنان كامل — انه صار عندى احساس بان هناك منهج ما اتعامل معه .. منهج يعتمد على تحليل موضوعى للعمل الابداعى واكتشاف دلالاته مع الاحتاح المستمر على البعد الاجتماعى لهذه الدلالة لكن بطرائق اكثر تعقيدا مما اعتدنا عليه .

✻ ملامح هذا المنهج الى اى مدى جنورها غريبة ؟

: فى تقديرى ان ملامح هذا المنهج ليست غريبة بمعنى اننا لا نستطيع ان ننسبها الى ناقد محدد .. يعنى انا لا يمكن ان اكون بنوى على طريقة (بارت) او بنوى على طريقة (جولدمان) او حتى ناقد ماركسى على طريقة (لوكاتش) لكن مؤكدا ان هناك تأثيرات .. وينفس الوقت لا نستطيع ان اقول عن نفسى انى ناقد ترائى على طريقة (عبد القاهر الجرجاني) لكن ما أستطيع ان اطرحه ان الممارسة النقدية التى اقوم بها هى نوع من الوصل المستمر بين مجموعة من الاطراف تبدأ من واقع ادبى متعين تحاول ان تقوم بعملية جدل مع هذا الواقع الادبى وفى الوقت نفسه تحاول ان تقوم بعملية جدل مع ترائها النقدى ومع ترائات الآخر على الضفة الأخرى للبحر المتوسط او الاطلنطى .. لكن نقطة البدء هو الواقع الادبى المتعين ومشكلاته .. وبهذا الشكل لا أستطيع القول بأن هذا النوع من النقد ممارسة غريبة او ممارسة ترائية وانها هو ممارسة لناقد عربى يعانى مشكلات عالمه العربى بما يوج به هذا العالم من نيارات ومشكلات ويحاول فى الوقت نفسه ان ينتج صياغة خاصة به .

✻ الغرب هل هو حضارة ام ايدلوجية ام امبريالية .. وهل يمكن الفصل بين القالب والمضمون وانت تتعامل مع الثقافة الغربية ؟

: ليس هناك غرب واحد .. الغرب كلمة نستخدمها احيانا وهى تنطوى على عمومية شديدة جدا .. هناك الغرب الرأسمالى التقليدى وهناك الغرب الاشتراكى الشيوعى وهناك الغرب الذى يسمى بالاشتراكية الديمقراطية .. فليس هناك الغرب البسيط هذا لكن هذا الغرب المتعدد المتنوع هو بذات الوقت مجموعة من الايدلوجيات المتعددة المتنوعة المتصارعة وفى نفس الوقت هو مجموعة من المناهج النقدية المتعددة المتصارعة ونحن بالضرورة طرف يتلقى معطيات هذا الغرب .. لكن هناك فرق بين التلقى (السالب) الذى يأخذ دون نقد والتلقى (الفاعل) الذى يصمم عناية انتاج ويمارس عملية تقويم فهو يختار من هذا الغرب ويتمثل معطياته النقدية ويتخذ موقفا عقليا صارما ازاء هذه المعطيات ثم يصوغ من هذا كله مجموعة من العناصر التى تعينه على مواجهة مشكلاته هو .. ببساطة ابسط انا لست طرفا فى مشكلات الغرب النقدية

لكن انا طرف في مشكلات هذا الواقع .. وصلى بشكلا الغرب
النقدية تبدأ من مشكلتي أنا ... حيث لا أأخذ إلا ما يفسدني ابتداء
وما يناسب معي أصلا ..

* ربما يقودنا هذا الى مشكلة وأداة مثل مشكلة الحداثة ..

: بعض النقاد وبعض المبدعين عندما يتحدثون عن (الحداثة)
يكون في ذهنهم كلمة (مودرنزم) أو (ما بعد المودرنزم)
وأنا أظن أن هؤلاء يخطئون خطأ شنيعا لسبب
بالغ البساطة لأنهم لا يقيمون عملية جدل مستمر
مع واقعهم .. فنحن لدينا حداثة لكنها ليست « المودرنزم » الغربية
وأنا حداثة متميزة نتيجة من جدل معقد مع واقع تاريخي محدد
له صفاته وسماته التي تنتج حداثة بالفعل هي حداثة متميزة عن غيرها
من الحداثات ... إذا لم ندرك خصوصية الظاهرة فبنا بعملية تزيف
لواقعنا من ناحية وعملية تزيف لوعينا بهذا الواقع من ناحية أخرى
... أنني أصر على أن يكون لدينا خصوصية للمفهوم .

* في ظل تلقى سالب أو موجب للثقافة الغربية وفي ظل تنوع ايدلوجي
غربي في عالمنا العربي .. لاى حد يمكن تحقيق خصوصية
التجربة .. ولاى حد يمكن تحقيق نوع من التمازج حول
ثقافة عربية واحدة .. أم أن هذا مطلب مستحيل ؟

: هناك قوى متصارعة في العالم العربي والنقاد في آخر الأمر
ينتمون الى هذه القوى المتصارعة بشكل أو بآخر وعلى حسب
موقفهم من الواقع الاجتماعي يأخذون من التراث شكلا دون غيره أو يأخذون
من الغرب شكلا دون غيره .. ولهذا السبب نجد نقادا يتبنى أفكار
النقد الجديد في أمريكا المرتبطة بتصور سياسى معين بينما ناقد آخر يأخذ
فكرية « الانعكاس » المرتبطة بتصور سياسى مضاد .. فلنتفق مبدئيا
على أن تصارع مجموعة من الايدلوجيات في العالم العربي يؤدي الى
تصارع مجموعة من المفاهيم النقدية وأن هذا التصارع يؤدي بالنقاد
الى الاختيار سواء من التراث أو من الغرب بما يتفق مع مفاهيمهم
الايدلوجية وفي تقديري أن هذا أمر طبيعي فلا نستطيع أن نحجر على ناقد
فيما يتصل بتوجهه الايدلوجي لكن ما ينبغي أن يوضع في الاعتبار
باستمرار هو الناتج أى مدى ما يترتب على ممارسة هذا الناقد في الواقع
الأدبي .. فإذا كان الناتج يثرى الواقع الأدبي ويدفعه الى مزيد
من العمق ومزيد من الغنى ومزيد من الأسئلة ومزيد من
الاستمرار في هذا الناتج فإن ذلك يحدد قيمة الممارسة النقدية ..

وفي ضوء هذا ينبغي أن نكون منفتحاً إلى مجموعة من الممارسات النقدية ومضيقاً إلى مجموعة أخرى من الممارسات النقدية لكن في نفس الوقت مؤمن بأن حركة الواقع هي التي تحسم الأمر وتؤدي إلى سيادة ممارسة نقدية دون غيرها لكن بذات الوقت أنا أتصور أن الصوت الواحد هو باستمرار صوت فقير وأن الأصوات المتعددة علامة غنى وأن الأدب أهم شيء فيه هو حرية الإبداع وحرية التجريب ولهذا السبب لا أتصور أنه في يوم من الأيام سوف تتحقق سيادة لنظرية نقدية سيادة سلطوية وحتى إذا حدث ذلك سيكون الأمر كارثة .

✽ معنى ذلك أنك ضد التمحور الثقافي العربي ؟

: بالتأكيد .. لكن حتى يتضح كلامي .. أو نقول بأنه لا توجد نظرية نقدية تفرض من سلطة مهما تكن هذه السلطة لكن بذات الوقت قد توجد مرحلة من المراحل يكون للأمة توجهها عاماً موجب .. هذا التوجه العام يفرض نوعاً من الصيرورة نوعاً من الانتشار نوعاً من القوة على نظرية نقدية دون غيرها تناسب اللحظة التاريخية لهذا التوجه .

✽ عندئذ يصبح للتجربة خصوصيتها ؟

: ليس فقط خصوصيتها وإنما حتى انتشار النظرية يصبح مرتبطاً بحركة الواقع نفسه المهم دائماً ألا تفرض النظرية من أعلى وألا توضع قواعد فوقية .

✽ هل غياب الخصوصية النقدية راجع أساساً إلى عدم استناد النقد إلى أصول وأسس الصراع الحقيقي في مجتمعنا العربي ؟

: غياب الخصوصية النقدية في العالم العربي مسألة شائكة جداً لأن هناك مجموعة من الممارسات النقدية في تصوري تقدم هذه الخصوصية .. ربما صوتها خافت جداً وضئيل وليس هو السائد وليس هو العالي النبرة لكنها موجودة وتقدم إنتاجاً ملحوظاً .

✽ مثل ممارسات من ؟

: لا دعي لتحديد أسماء فالأسماء دائماً مشكلة لكن هناك مجموعة من النقاد موزعين على العالم العربي فعلاً افلحوا في تقديم ممارسات نقدية تنطوي على خصوصية واضحة ، لكن هذا الوضوح

نسبى لأن هذه الخصوصية لم تبرز بعد إلى درجته «إحمال ولم يصح بعد إلى مرحلة التأسيس رغم وجودها» .

أما إذا أخذنا الصورة من جانبيها السالب فقد نقول إن النقد العربى فى آخر الأمر هو نقد تابع للنقد الغربى وأنه يتغير بتغير النقد الغربى .. يعنى مثلا البنوية كانت موضوعة أو حركة فى فترة من الفترات ما أن انتهت فى أوربا حتى بدأنا نحن فى أن نطبقها وكأنا أصبحت موضوعة .. البنوية الآن ماتت وأصبح هناك نقد يسمى بنقد (اللابناء) أو (الهدم) وأكد أنصـور أن بعض النقاد سيلهثون وراء هذه الموضوعة الجديدة لكن فى آخر الأمر النقاد الذين يجرّون وراء هذه النظريات نقاد غير مؤثرين يبهرون العين لأول وهلة ، يخدعون لفترة لكن فى آخر الأمر يظل نـقدهم غير مؤثر وغير مؤسس .

*** تكاد تدّين نفسك لأنك ساهمت فى تقديم البنوية فى القاهرة ويقدر من الانبهار ؟**

: أنا أعترف بأنى أسهمت فى تقديم البنوية وأعترف أيضا انى لو أتيح لى فرصة تقديم ما بعد البنوية سأقدم ما بعد البنوية لكنى أعترض على أن يكون تقديمى للنظرية (انبهارا) فالمقصود بالتقديم كما مارسه هو أن يشعر المثقف العربى أنه يعى التيارات الفاعلة فى عصره .. والبنوية وغير البنوية هى جزء من التيارات الفاعلة فى هذا العصر .. وهى جزء من خطاب هذا العصر .. فلكنى يكون المثقف العربى فاعلا بالمعنى الحقيقى للفاعلية فلا بد أن يرتفع الى مصاف لفئة العصر حتى يتخذ منها موقفا .. اننى لم أقدم انبهارا فى مقالاتى بل على العكس الحسى النقدى فيها واضح على التارىء بل وأطالبه أن يشترك معى فى التساؤل والمناقشة ويشترك معى أيضا فى النقد بمعناه الفلسفى .

*** وهل العقل العربى يتحمل هذا الخطاب العصرى ؟**

: لو اعتبرنا هذه النظريات متقدمة على العقل العربى فكأننا نسلم بأننا لسنا جديرين بالحياة فى هذا العصر .. لكن العقل العربى جدير بن تقدم له البنوية وما هو أصعب من البنوية لكن المشكلة أن الثقافة المصرية ظلت طوال فترة طويلة نتيجة لظروف سياسية معروفة تثبت نوع من الثقافة الرجعية المتهافنة ثم خلالها استلاب مخ الانسان العربى وأعادته الى فترات ضحالة وانحدار .. وعندما صدرت مجلة مثل (فصول) وقدمت هذه التيارات النقدية الجديدة بدأ الأمر بمثابة صدمة حادة الأمر

الذى لم يكن يمكن أن يبدو لو كان مسار الثقافة في مصر مستمرا بشكل طبيعي ..
ان عتف الصحة علامة صحة لأنه على الأقل بدأت ناس تتسائل حول قيمة
مناهجها النقدية بل اظن ان كثيرين بدأوا في تغير مناهجهم النقدية ..
الاضلاء بدأوا التغير لا لتقليد البنيوية وانما لكي يقيموا حوار جدلي خصب
مع البنيوية وغيرها ...

في تصوري ليس هناك نظرية متقدمة او متعالية على العقل العربى
وانما سنظل متخلفين ما دنا مقتنعين بتخلفنا .. سننتقم عندما نطرح
السؤال عن تخلفنا ونبدأ في محاوره العالم المتقدم .

*** يرى البعض ان هذا الانشغال الصعب بتلك النظريات النقدية
الوافدة يشكل نوعا من الترف العقلى في ظل غياب الحل الاقتصادى
او قصوره على مستوى واقع الفرد العادى ؟**

: الناقد في آخر الامر له موقف سياسى وان الناقد انسان مثقف
يسعى بوسائله الخاصة لتطوير مجتمعه ونقله من مستوى (الضرورة)
الى مستوى (الحرية) والناقد هنا يتفق مع رجل السياسة ويتفق مع عالم
الاقتصاد .. فاما: قصر الاقتصادى في تطوير نظريته الاقتصادية وفي
تعميق جدل هذه النظريات اظن انه يتخطى عن انتباهه السياسى في الوقت
نفسه اذا قصر الناقد في تطوير وتعميق نظرياته النقدية في جدلها مع واقعها
اظن انه قصر في انتباهه السياسى ، فلا يوجد فاصل بين الاثنين فالمفروض
ان يتحرك الفكر مع الواقع حركة متحدة .

*** بما هو اهتمامك السياسى الذى تنطلق منه كناقد ؟**

: انا اشرت له عندما تكلمت عن النقلة من مستوى (الضرورة) الى
مستوى (الحرية) وبهذا الشكل فانا مصنف مع اليسار ..

*** موقفك بالضبط من اليسار ؟**

: في هذه الحالة اعترض على توجيه السؤال فالأفضل ان يطرح على
كتابتى .. ماذا تنبئ وما هو الموقف الذى يستشف منها ..

*** عندما يصل العلم الاسرائيلى الى مواقع الثقافة المصرية هل تشعر
بسقوط ثقافتنا ؟**

: اسمح لى ان اعترض على السؤال .. فلما على الأقل لدى
فكرة ما عن الثقافة الاسرائيلية كثقافة عادية ولهذا لا اخشى

منافسة الثقافة الاسرائيلية للثقافة العربية بل على العكس اذا جاز
لاحد أن يخشى فالاسرائيليون هم الذين يخشون على ثقافتهم
وليس نحن .

* اما لا اتكلم في الخشية او المنافسة ولكنى اتكلم في قضية السماح بالتواجد أو التطبيع والتعايش الثقافى ؟

. : هناك صراع عربى اسرائيلى مستمر .. وان يقوم حاكم
بمعتد معاهدة سلام هذه مسألة تخصه أما الصراع فسيظل قائما على
المستوى الحضارى والمستوى الثقافى ، وان خفت أو تضائل هذا
الصراع على المستوى العسكرى فهذا لا يعنى توقف الصراع طالما أن
بقية أشكال الصراع مستمرة .. على الأقل هذه نظرة (معقولة)
للأشياء .

* وماذا عن (النظرة المعقولة) لثقافة القاهرة حاليا ؟

: هذا سؤال صعب وقد يساعدنى فى الإجابة عليه أن اتساءل أى
قاهرة ؟ لأن من الواضح أن هناك أكثر من قاهرة .. هناك القاهرة
التي تنطقها المؤسسات الرسمية أى (قاهرة الدولة) .. وهناك القاهرة
التي تنطقها أحزاب المعارضة وهناك قاهرات أخرى عديدة ..

ان من ينظر الى الشكل الرسمى لثقافة القاهرة يمكن أن
يتهمه بالتهافت لكن هذا الناظر ايضا متهافت لأن هناك الأوجه
الأخرى من الثقافة المصرية التي تؤكد وجودها وتقرضه خارج
مؤسسات الدولة وأظن هذه لا تتهم بالتهافت بل على العكس ان لها
أهميتها وموقعها من التأثير .. لكن المشكل ان ثقافة القاهرة
الحقيقية ثقافة مهاجرة حتى وهى مقيمة فى القاهرة يعنى متفينا
وكتابنا أما مغتربون فى المكان أو مغتربون فى الكتابة .. ومزالت
أصواتهم لا تجد القنوات السليمة الصحيحة .. ولا تجد دور النشر
التي تقدم انتاجهم بالشكل اللائق .. لكنهم على الرغم من ذلك
مؤثرين وما زالوا يعلمون الناس .

استقلال المرأة في الإسلام

تأليف : الغزالي حرب

عوضي : السيد زرد

وان الخبرة الواقعية ماثلة فيها
يسطه من آراء .

استفناه وجه الحقيقة في
نصية المرأة ، ذلك هم

« الغزالي حرب » . مرجعه
الأول هو القرآن الكريم لا كتب
الفقه والأثر ، ووسيلته هي
البحث الموضوعي لا « خطب
المحابر وسيوفها الخشبية
وتهاويلها الوعظية » بعيدا عن
كل ما نسبته المتزمتون للإسلام
الخالص الأصيل .

بل أنه في حينه واعتداده
بصواب موقفه ، لا يتحرج
من مهاجمة بعض نوى الأسماء
الظنانية في ترانسا القديم
والحديث ، كابي حامد الغزالي
وعباس محمود العقاد ذوي
النظرة المخلفة تجاه المرأة .
فلقد أسرد للرد على كتاب
« المرأة في القرآن » للعقاد
صفحات عدة لحض ما جاء
به من دعوى تحط من شأن
المرأة ، إذ عقب عليه فصلا
نصلا بأسهاب ، لانه مر على
يؤخذ عليه ، لانه مر على
صدور كتب العقاد أكثر من
ربع قرن وقل الى حد كبير

كواحد من الكتاب الإسلاميين
المؤمنين بمغطة الإسلام
والقدورين لقيمة الإنسان والعقل
البشري .

« باسم الله جل جلاله ثم
باسم التطور تجلى جماله »
هكذا يستفتح الغزالي حرب
مؤلفه ، محددا منطلقاته
الفكرية دون مواربة او خشية،
ثم ينتقل عن قاسم أمين احدى
عباراته ، كانه يشير - بوعى
نام - الى كونه امتدادا لتلك
المحاولات الصديدة والعنيدة
لانتصار للمرأة ، انتصار
للاسلام الحق الذي يرى في
المرأة ندا للرجل وشريكا له في
رحلة الحياة .

والمؤلف ينجح في كتابه الى
اشراك القارئ فيها يعرض له
فنراه يستحضر المثلى ويخاطبه
مباشرة فينكر الجمود ..
وينجح في اقامة أسرة حيوية
بينه وبين قارئه منذ الأسطر
الأولى ، اذ يهدي كتابه الى
زوجيه وبناته ، فيستشعر
القارئ - على الفور - أن
الكتاب ليس غريبا عن « قضية
المرأة » التي يتناولها بالبحث،

تشير الإحصاءات الى ان
الكتب الدينية تبذل أكثر من
خمس ما صدر من كتب في مصر
خلال السنوات القليلة
الماضية .

والواقع أن ذلك يأتي متوافقا
تماما مع موجة « الإسلام »
التي اجتاحت مصر والبلدان
العربية في السنوات الأخيرة .

واللاحظ على اغلب ما يصدر
من كتابات انها تأتي في أحايين
كثيرة كمجرد استجابة لاحتياجات
سوق النشر ، أو مسابرة آلية
لتيار قائم ومنمالم . كذا يتلاحظ

انحصار معظم الكتابات
في إطار المنقول عن الفقهاء
القدامى شرحا وتفسيرا وإعادة
عرض ، دونما وجود محاولة
حقيقية « للاجتهاد » واعمال
الراى استنادا للأصول الأولى.

ويأتى الكتاب الذي نعرض
له « استقلال المرأة في الإسلام »
إضاف الى قائمة المحاولات
المخلصة والشجاعة لتبيان الوجه
والشجاعة لتبيان الوجه
الحقيقى والمشرق للإسلام في
واحدة من أهم القضايا ..
ويبرز مؤلفه « الغزالي حرب »

ان الاسلام الاصيل يعطى المرأة الحق في العمل والمحق في تولي المناصب الصالحة .. وليست الدعوة للفصل بين الجنسين سوى نتاج خيال مريض ، ولا تؤدي في النهاية سوى الى ايجاد مجتمعات أشبه بالسجون والمستشفيات والقبور !

انه الكتاب الاول للمربي الجليل الغزالي حرب ، برغم معاناته الكتابية لأكثر من ثلاثين عاما .. كتاب يستحق الإشادة به وبصاحبه الذي أكد مرارا عبر صفحات كتابه على أن التطور هو سنة الحياة ، وأنه لاستحيل عودة عقارب الساعة الى الوراء .

من مرونة الفقه الاسلامي رواقعيته المستنيرة ، انه اعتبر تعدد الزوجات خاضعا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والصحية التي تحيط بالفرود والاسرة والمجتمع ، واعتبره تارقيها ونارة مكروها ونارة حراما .

كما يرى في الحجاب صورة من صور النظرة المتخلفة للمرأة ، وينفي الصلة بين الدين والحجاب .. ويسخر سخرية مريرة من الأزهرين المترنمين ، رغم أزهريته ، بل ربما شجعه ذلك عليها ، ويأخذ عليهم استبسالهم وشجاعتهم البالغة في مواجهة المرأة ضد « الفتنة المزعومة » دون أن يجترئوا على الوقوف ضد الظلم .

تداوله وندرت الإشارة اليه ، في حين انه ظهر في الآونة الأخيرة ركام من الكتب التي تحوى من المغالطات الضعاف ما وقع فيه العقاد وتسناهل - بحق - عناء الرد والصد .

ان تعالى الرجل على المرأة باسم الاسلام لهو أعجوبة الأعاجيب ، والغزالي حرب في دفاعه عن المرأة يخفى في تفنيد مزاعم المتجسسين لثقلتها فيؤكد ان القول بأسبقية خلق آدم لخلق حواء هو من الاسرائيليات التي لا يسندها دليل واحد صحيح ، بل انه - استنادا الى نص القرآن الكريم - ينفي عن حواء تهمة غواية آدم والتسبب في اخراجه من الجنة . ويذهب المؤلف عند تعرضه لمسألة تعدد الزوجات الى ان

في المصدد القادم :

الشعراء : محمد سليمان

احمد طه

محمد بدوي

يرون على مقال :

شعراء السبعينيات

ما لهم وما عليهم

للذكور : حامد ابو احمد

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخبيسي

فن للفن :

الفن للفن ، او الفن الخالص ، مصطلح يطلق على مجموعة من المفاهيم والرؤى الجمالية ، تشترك وتلتقى عند ملوح خارجي يوحد بينها : التأكيد على قهيسة الإبداع الفني في حد ذاته ، واستقلالية الفن ، وانكار دوره في معرفة واستكشاف الواقع ، او تفسيره ، او اتخاذ موقف منه . ذلك ان الفن لا يمكن ان يكون وسيلة للشيء ، الفن هدف لذاته .. الفن للفن .

ان ادراك هذه القضية ، واتخاذ موقف منها ، غير ممكن بمعزل عن الظروف المحددة التي تنبثق على أرضها دعوة « الفن للفن » ، ذلك أن هذه الدعوة تتجلى بأشكال متباينة ، وبطرق مختلفة ، بقدر ما تختلف الظروف الاجتماعية والصادر الفكرية التي تغذيها وتدفعها للبروز . بل ان الدلالة الموضوعية لتلك الدعوة تختلف هي الأخرى .

كتب تشيرنيشيفسكى (١) بهذا الصدد : « الفن للفن .. هذه الفكرة صارت غريبة في زماننا غريبة « الثروة للثروة » او « المعلم للمعلم » .. ولكنها : « كانت ذات مغزى حينذاك ، حين كان من الضروري للفنان ان يؤكد انه ليس ملزماً ... بتزييف الواقع خدمة لشتى اشكال الاضطهاد » . إذن ، فان هذه الدعوة قد تبرز في ظروف محددة ، لتشكل نوعاً من الحماية ، يلجأ اليها الاديب في مواجهة القوى المادية التي تهدد خواص الادب الجمالية ، ودوره المتيز في ادراك الواقع . كما قد تنشأ كرد فعل على تطرف بعض الاتجاهات الأدبية في اتجاه « النظرة التفعيية للادب » ، او كرد فعل على محاولات السلطة ، او المذهب الاجتماعي ، الرامية لاختضاع الادب لها . وعلى أية حال ،

(١) تشيرنيشيفسكى : (١٨٢٨ — ١٨٨٩) كاتب ونائد نوري ديمقراطي ، طيور علم الجبال ونظرية الادب والتدند التقديمي .

فان تلك الدعوة ، مهما اختلفت ظروفها المحددة ، لا تنشأ الا في حرية التنافر بين الفنان والمجتمع ، ولا يتأكد ويتبلور ميل الفنانين الى « الفن الخالص » الا في حرية التنافر الميؤوس منه (اى من امكانية تجاوزه) بين الفنان والبيئة الاجتماعية المحيطة به . الامر الذى يقود الفنان الى محاولة خلق عالم خاص ، يقسم بالجمال ، خلافا لواقع الحال ، ويجد الفنان نفسه مندمعا الى المبانة في قدرة الفن ، وتتركز جهوده كلها وتصب في العناية بالشكل ، والاغراق في « الجمالية » .

في مقالته « الفن والحياة الاجتماعية » يستعرض ياخانوف كيف مدح نيوفيل جوفيه رائد « البارتاسيين » (١) الشاعر المعروف بولجر ، لان بولجر : « دافع عن استقلال الفن استقلالا تاما ، ولم يجعل للشعر اى هدف الا الشعر ذاته ، واثارة الاحساس الاجمیل في نفس القارئ ، بمعنى الكلمة المطلق » .. وتكن بمجرد ان تجمعت في سماء فرنسا سحب الثورة (فبراير ١٨٤٨) ، حتى اقدم عدد كبير جدا من الفنانين الفرنسيين انتصار نظرية « الفن للفن » على استنكار هذه النظرية ، والتبرؤ منها . بل ان بولجر نفسه اعلن : « نظرية الفن للفن ، ليست الا نظرية صبيانية » ، كما اعلن ان الفن لابد وان يخدم الاهداف الاجتماعية .

لقد انعشت خطوات الحركة الثورية المزاج النورى عند اولئك الفنانين ، واثارت لهنهم لغوض الممارك ، وبددت التنافر الذى كان قائما بينهم وبين مجتمع لا يقدر الا « القطعة النقدية من الخمسة فرنكات » ، وى هدير الحركة الشعبية ، ادرك بولجر ان الفن « لابد ان يخدم اهدافا اجتماعية » ..

لكن انتصار الثورة المضادة ، هو الذى اعاد - نهائيا - بولجر الى نظرية الفن للفن « المسبباتية » ذلك ان انتصار الرجعية قد كرس « تنافر ميؤوس منه » بين الفنان والبيئة المحيطة به .

ومن الممكن رصد شواهد كثيرة على سعى بعض الفنانين الى « الفن الخالص » ، شواهد تعود الى حضارات الشرق القديمة ، والحضارة اليونانية والرومانية ، منها على سبيل المثال القصائد المدونية - نسبة للاسكندر المقدونى - التى ظهرت فى القرون الأخيرة من الحضارة الرومانية . وسنجد مثل ناك الشواهد ايضا فى اواخر عصر النهضة ، ممثلة فى الاتجاه الفنى المعروف بالميزم وهو اتجاه شمل أوروبا كلها ، وساد بصصفته الاتجاه الرئيسى فى الفترة الواقعة بين نهاية العقد الثالث من القرن ١٦ وحتى نهاية

(١) البارتاسيون : فريق من الشعراء الفرنسيين فى النصف الثانى من الق ١٩ ،

ناصروا نظرية « الفن للفن » منهم بولجر ، وفرلين .

ذلك القرن . وعبر ذلك الاتجاه عن التناقض بين أولئك الفنانين ومجتمعاتهم التي اجتعلتها أئمة في كافة ميادين الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . وعكست أعمال فناني المانيزم عدم الانسجام بين الإنسان والواقع المحيط به ، واتسك في استقرار ورسوخ قيم عصر النهضة ، واكتت وأبرزت « الذات الانسانية » ، واتسمت بالتركيز الى أقصى درجة على الشكل ، والأسلوب الفائق ، المتكف .

ان التركيز على الشكل — على نحو خاص — سواء عند المانيزم أو غيرهم ، وثيق الارتباط بعنصر آخر هو : اللامبالاة الاجتماعية والسياسية ، ونقص تلك الأعمال عن موقف معروف سلبى .. يشكل مضمون تلك الأعمال التي يتصور مؤلفوها أنهم أهملوا المضمون ، لصالح الشكل .

وعلى الرغم من وفرة تلك الأمثلة التاريخية ، إلا أن « الفن للفن » لم يتبلور كنظرية محددة المعالم إلا في القرن التاسع عشر ، وكان تبلورها — من الناحية الهامة — بمثابة رد فعل على تطرف الأنظمة الاجتماعية ، والحادها على « الدور النافع » الذي لابد للفن أن يقوم به في « خدمتها » .

وقد اعتمدت نظرية « الفن للفن » في تبلورها على مقولة « كانت » : « الحكم الجمالى ليس ذا نفع عملى » ، أى أن الفن ليس ذا نفع عملى ، أى أنه لا فائدة محددة يمكن استخلاصها من الفن ، فالفن الذى لا دور له ، ومن ثم فهو لا يستهدف إلا « المتعة الجمالية الخالصة » . وتتمثل خطورة هذه المقولة في إنكارها للدلالة المعرفية للفن ، والدلالة الفكرية له . وقد عارض تشرنيشفسكى هذه النظرية في مقالاته الأولى ، وقام بتنفيذها ، وأكد أن الفن يكتسب أهميته من مجموعة المعارف التي ينشرها في المجتمع ، (الدلالة المعرفية) كما أن الفن « لا يصور الحياة فحسب ، بل يفسرها أيضا ، وغالبا ما يتسم الإبداع الفنى باهية « الحكم على ظواهر الحياة » (الدلالة الفكرية) .

من ناحية أخرى اعتمدت نظرية الفن للفن على بعض مقالات شيلر التي نشرها في كتابه : « مقالات في عالم الجمال » ، وبالتحديد على رؤيته وتصوره لـ « حرية الإبداع » ، وهكذا انقلبت مفاهيم شيلر — التي دفعت الرومانتيكية الى الأمام — الى ركن نظرى ، من أركان « الفن للفن » ، وفي نفس تلك الفترة ظهر المصطلح نفسه . ولقد برزت هذه الدعوة وتبلورت كنظرية محددة على أرض من تعقيد وتطور التناقضات الاجتماعية في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر ، وتزايد النفوذ السياسى الرجعى ، وقبع الأنظمة لكل حركة شعبية ، الأمر الذى اشاع شعورا عاما بخيبة الأمل ، والنظر بنشك الى امكانيات التطور الاجتماعى . في تلك الظروف أخذ السمي نحو « الفن الخالص » يتسع في أعمال الكثيرين من انصار الرومانتيكية ، وتشكلت مدرسة « الميانسين » ، وكان رائدها الشاعر تيوفيل جوتييه ، الذى شن مختلف الحملات على مجتمعه الذى ألف الف الف والحقرات

الصغيرة ، مجتمع البرجوازيين الذين يعرفهم جوتيه بأنهم : « رجال المصارف ، والمصارف ، وكتب العدل ، والتجار ، والحاوئين .. » وفي هذه التربة من التأثير بين « البرجوازيين » ومجتمعهم ، أخذت تتحدد ميولهم كاتصار لنظرية الفن للفن ، ونظروا لوقفهم من مجتمعهم ، فقد كان من الطبيعي أن يتمضوا من فكرة « دور الفن » أو « جدوى الفن ورسالته » ، ذلك أن حين الفن نافعاً كان يعنى عندهم إيجابهم على خدمة أولئك المصارف ، والتجار .. وسعى « البرجوازيون » إلى الوصول بالشكل الفني إلى أقصى درجات الكمال ، وخلق الصور بصفة مربة ، تحدث أشد تأثير في القارئ ، وقالوا بأن الشعر غاية في ذاته ، ولا يمكن أن يكون وسيلة ، وأن استخدام الشعر لمعالجة قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي هو تحقير للشعر ، فليس للشعر من هدف إلا « الشعر ذاته » .

ولقد كان بيلينسكى (١) على حق حين أكد بصدد « الشعر لاشعر » ، و « الفن الفخاى » أن : « الفن الفخاى ، المستقل ، غير القيد ، أو كما يقول الفلاسفة المطلق ، لم يتواجد في أى زمان أو مكان » .

وتقع نظرية « الفن للفن » في تناقض واضح ، إذ انها تنادى بفكرة « حرية الفن المطلقة » ، وفي نفس الوقت تحرم على الفنانين معالجة المواضيع المتصلة بالواقع والسياسة والمشكلات الملحة ، فنقلب « حرية الفن المطلقة » إلى الحد من حرية الفنان في اختيار مواضيع إبداعه .

وقد تشكلت في أحضان نظرية الفن للفن ، مختلف الأشكال والمدارس ، مثل « المدرسة التقليدية » في مجال الفنون الجميلة ، التي دافعت عن المصاير الأدبية للجمال ، وعارضت الفنون الحديثة ، على أساس انها « فظة » .

وفي القرن العشرين ، مازالت النزعة الشكلية تجد من يمثلها ويدعو لها ، مثل بعض شعراء الرمزية ، (مالارمى) ، ومازالت تعمل على التوسع ، عبر برامج ومدارس أدبية من نوع « المستقبلية » ، و « الدانية » ومدرسة « اللامعقول » ، وصولاً إلى مدرسة « الرواية الجديدة » في فرنسا . والحق أن دفاع الأدب عن نفسه ، لم يعرف أبداً دفاعاً من هذا النوع الذى تنادى به تلك المدارس ، دفاع من على أرض نظرية لهدم الأدب . ولما كانت « نظرية الفن للفن » أم تعد مقبولة ورائجة في عصرنا ، أخذ يشيع استخدام عناصر منها في تكوين مفهوم الجمال أدى بعض المدارس الأدبية ، مثال ذلك المحاولات الكثيرة الساعية لضرب منهج تفسير الأدب في ضوء ارتباطه بالمجتمع . كما أن فكرة « الفن للفن » تتسرب بشكل

١١ بيلينسكى : (٤٨ - ١٨١١) مؤسس النقد الثورى الديمقراطي في روسيا ،

طور عام الجمال ونظرية الأدب .

أو آخر فيها يسمى بالدرسة « البنوية » . وتجد تعبيراً عنها - أكثر جدلية -
في « الوجودية » بلورويًا ، و « البراجماتية » في أمريكا .

أخيراً ، لابد من التنويه ، بأن نظرية « الفن للفن » قد وجدت كثرة من
المدافعين عنها من النقاد والكتّاب في عالمنا العربي ، كما وجدت من يتصدى
لها من النقاد والكتّاب الديمقراطيين . وقد شهدت الحياة الفكرية بمصر ، صراعاً
حول تلك القضية ، خاضه من ناحية طه حسين ، وعباس محمود العقاد ،
ومن ناحية أخرى : محمود أمين العالم ود. عبد العظيم أنيس (١) . وكان ذلك
في ٢ مايو ١٩٥٤ ، حين نشر طه حسين بجريدة الجمهورية مقالته التي انتقدت الحركة ،
والمساهمة : « شكل الأدب » ، وتضمنت المقالة دعوة واضحة إلى التركيز
على الشكل ، ونصم علاقة الأدب بالحياة والمجتمع ، وهي الدعوة التي عبر عنها
طه حسين بقوله : « الأدب ليس وسيلة ، ولا يمكن له أن يكون كذلك . الأدب هدف
لذاته » .. وقام محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بالرد على طه حسين
في مقالة بعنوان : « الأدب ، شكله ومضمونه » .. ثم توالى سلسلة المقالات
والردود ، وفيما بعد جمع محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس مجموعة
المقالات التي ردوا بها على دعوة « الفن للفن » ، فصدرت في بيروت (عام ١٩٥٥)
في الكتاب المعروف : « في الثقافة المصرية » . كما دافع د. محمد مندور عن هذه
النظرية في كتابه : « في الأدب والنقد » ، قائلًا : « قال أنصار هذا المذهب
بأن الشعر فن جميل ، ولذلك يجب أن يكون غاية في ذاته » .. « والفن للفن يلعب في
الحياة النفسية دوراً هاماً ، إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة ..
ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلبنا ولو إلى حين ، جانباً من همومنا .. ويعزينا
عن قسط من الآثام » (٢) .

(١) الصراع الفكري في الحياة الأدبية بمصر . طبعة طشقند باللغة الروسية .

عام ١٩٨٣ . تأليف المستشرق : قاسم خديجيف . الفصل الثالث .

(٢) في الأدب والنقد . د. محمد مندور . القاهرة . الطبعة الثالثة . عام ١٩٥٦ .

مع
الباعة

٧

كتاب الإلهام

ديفيد لاندز

بينوك وباشاوات

ترجمة دكتور عبد العظيم أنيس

مع دراسة جديدة للمترجم: "الخراب الحديث لمصر المحروسة"

١٥

سبتمبر ١٩٨٥

أدب نقى

فريدة النقاش

د. شريف حنانه

فاروق عبد القادر

رؤسمة لنا ..

بن الابداع الروائى

مسين اجيب ناس .. وندراوئش نجيب سرور

ادب وقت

مجلة كل المثقفين العرب

بمسرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الخامس عشر

السنة الثانية

سبتمبر ١٩٨٥

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع حكيم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة ١٢ عدد

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب وقت

مجلة صاحب السمع الوطني للشعبي والوطني

في هذا العدد :

الصفحة

- | | | |
|----|-----------------------------|---|
| ٤ | فريدة النقاشي | افتتاحية : مؤسسة لنا |
| ٨ | د. شريف حتاتة | عن الابداع الروائي |
| ٢٢ | صلاح الدين الوديع | شعر : ياخذ ثمن انتمائك للمدى |
| ٣٥ | ليلي احمد | قصة قصيرة : الوطن .. الزجاجة |
| ٤٣ | مجدي فرج | صلاح عبد الصبور .. وحول الثقافة العربية |
| ٤٩ | حسن محمد علي | شعر : اطياف |
| | | قصة قصيرة : حكاية للفلاح للفصح مطاوع عبد الصبور |
| | | ابو العزائم مع الرئيس المؤمن محمد |
| ٥٠ | سعيد للكفراوى | انور للسادات شخصيا |
| | | يلماز جوناى .. السينما والشعب |
| ٦٥ | برهان شاهلي | للياذة تركية |
| ٧٦ | وصفي صادق | شعر : شكوى للفلاح للفصح |
| | للكتيب الجري : اشتقان اوركن | قصص في دقيقة واحدة |
| ٧٨ | ترجمة : اعتقال الطائر | الاعتداد بالنفس في نماذج |

المنحة

- ٨٦ صافي صافي من الغناء الشعبي الفلسطيني
 * شمسو : ناياتي الآه
 ٩٤ مالم الفضالي قصة قصيرة : زميلي للوزير للتصاوص البولندي : فورجيميش بيچسكي
 ٩٦ ترجمة : د* هاء عبد الفتاح
 ١٠٠ فاروق عبد القادر شمسو : للرحلة الثانية
 ١١٨ علي للفزاع شمسو : الرحلة الثانية
 ١٢١ د* شاكرا عبد الحميد الروائع وللظم في مجموعة : للتبليغ وللوردة ،
 ١٢٧ د* علاء حمروش فاسيلي فلاديمير وفنتشي بارتولد
 ١٣٠ اجزاء : حلمي سالم وللدراسات الاسلامية
 * حوار للعدد : مع الروائي السوري حيدر حيدر
 * المكتبة العربية : الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطقي
 يعنى للعبد في لبنان
 ١٣٧ عرض : ايمن حموده
 * المكتبة الأجنبية : الف عام وعام على المسرح العربي
 تمارا للكسندررفنا ترجمة : توفيق المؤذن
 ١٤٢ عرض : ناصر عبد النعم
 * رسالة بولندا : المسرح الموسيقي والمسرح الشعبي
 ١٤٩ انتصار عبد الفتاح في بولندا
 ١٥٤ ترجمة واعداد : احمد الخميس دليل المصطلحات الادبية
 ١٥٨ منحة البطراوى فضاءات مسرحية : مجلة جديدة

مؤسسة لنا ..

فريدة النقاش

مؤسسة لنا .. عفية وضاربة بجذورها في قلب الحياة الشعبية ، يستند اليها الكادحون في سعيهم المتواصل من أجل حقوقهم .. ينتهون اليها بفخر عظيم ، ومنها يستمد المثقفون زاد الأمل الحقيقي فيكونون قادرين على التطلع الى المستقبل ... فمع الجماهير وبهذه المؤسسة الجديدة كلداء لا غنى عنها ، سوف يكون بوسع حركة التقدم قاطبة ان تنظر الى الأمام .. الى ابعد مما ينظر اليائسون ودعاة المدم واللاجدوى وبجدية الوضع التائم بل انها وقد فتحت لهؤلاء كلما اشتد عودها طريقا جديدا للحياة .

تتقدم العملية الثورية وتتطور بقدر ما يتوكل عامل الفكر فيها - اي دور الطليعة المتفقة - مع نضج القوى الاجتماعية وحركتها ، وعامل الفكر هذا هو اساس ولا غنى عنه اذ يتضمن تحويل الوعي الطليعي الى قوة مادية جماهيرية فاعلة في الواقع التعميس ، تحيط بإطرانه .. تصل وشائجه .. وكشف عن الكائن فيه حيث يتجلى حلم الشغراء وما تغفوا به كحقيقة ملموسة يعبرون ساعة اكتشافها تلك المسافة بين الوعي والوجدان .. المسافة التي طافا كان ادراك وجودها الغامض عذابا مقبها .. واسئلة بلا اجوبة .. مصدر الهام وعامل يأس معا . عامل يأس نعم حين ارتطم بذلك التشوه النطيع الذي احفنته التبعية في وعى الجماهير - حيث نشأت مسافة شاسعة اخرى بين القدرات الهائلة للجماهير ودرجة وعيها بذاتها .

ان وعى الطبقات الشعبية بذاتها ، بقدرتها الكائنة واللاحدودة على صنع الحياة ونفهمها الى الأمام هو العنصر الذى لمزال غائبا ضبابى الملامح حتى الآن بل يكاد ان يكون منقدا سواء لان الارهاق المدام قد نال منها او لان الفكر التبعية ومسامى الانحياز في جسد

الراسمالية المشوه باتت علما وقاهرة عبر أجهزة اعلام او لان المثقفين
الطليعيين لم ينجحوا حتى الآن رغم الجهود النبيلة والتضحيات البالغة
في ان يجعلوا من الوعي النقدي قوة حاسمة ...

تلعب هذه الاسباب مجتمعة دورها في اضعاف الكيان الجنيني ..
المرجو ان يكبر .. وفي خفوت صوت المؤسسة المشوهة الطالعة من
طين الأرض وانفاس الحياة مئخنة بالجرأح .. دامية العينين
والكفنين .. ومع ذلك فان هذا الكيان الجنيني هو النقيض الوحيد -
وان بقي حتى الآن فيما يشبه حالة الرمز - المعالم المتأكل بكل
مؤسساته .

وجدت الدولة في وطننا العربي كقوة قمع « يسهونه أمنا »
بصور متباينة ، اكتسبت بعدا اضافيا في هذا الخصوص ، استنادا الى
تراث الخيمة والقنبلة .. ولصالح الأمن .. والأمن وحده تنصلت من
المهمات الحديثة التي تقوم بها الدولة في المجتمع المدني المتقدم
(رأسمالي واشتراكي كل على طريقته) مثل توفير مياه الشرب
النقية .. والصرف الصحي والمدارس ... وخدمات المواصلات
العامة وانشاء الطرق وتحديث الريف ... الخ « ورغم التفاوت
من بلد عربي لآخر لم تنشأ بعد دولة المجتمع المدني التي يتحرر فيها
الانسان من استعباد القبيلة والعشيرة والأسرة والاب والملك ورئيس
الجمهورية اذ يملك هؤلاء سلطات شخصية واسعة غالبا ما يقننها دستور
البلاد ويمعطها شكلا شرعيا ان كان هناك دستور » .

اصبح المواطن العربي فريسة لا محسب للتخلف - رغم الثروات
الطائلة - وحيث تنفث الامية وسوء التغذية والبؤس الشامل
وانها فريسة ايضا لمفهوم الأمن لايمسب الدولة البوليسية
التي اختزلت مهامها من هذا « الأمن وحده » ، اى في الإرهاب ، وبات
عليه ان يفاضل ساعة بساعة من أجل حق الاعتقاد وحرية الضمير ،
من أجل حقوق التظاهر والتنظيم والاضراب والاعتصام ... اى من
أجل « مجتمع مدنى » حقا .. وذلك جنبا الى جنب مع النضال ساعة
بساعة من أجل حق الخبز واستمرار الحياة .. وهو قتال يومى شرس
تخوضه الجماهير .

فهل هى مهمة يمكن أن ينجزها أفراد محايدون مستقلون ياترى ؟

لقد أصبح للعمال الأوربيين وحلفائهم من فقراء الفلاحين والفئات
الشعبية الكادحة نفوذ وسطوة وقول في تحديد السياسات والمصائر
لائهم . جاهدوا طيلة عقود بل قرون من الزمان وغير مخاض طويل
للولول الى ذلك « المجتمع المدني » الذى أصبح من بين أهم أعمدته
وجود مستقل لمنظمتهم المستقلة .. أحزاب ونقابات وروابط ..

صحف ومحلات وإذاعات ذلك الوجود المستقل هو بالضبط مقبل
حمايتهم ونقطة انطلاقهم ومآبهم .. ذلك الشكل المادي المباشر الذي
ساعد حقوقهم كمواعين ٤ وكان حصاد نضال وبعض تنسيق للآثر
الديموقراطية البورجوازية التي تأسست من أدنى وفي القاع ، تلك
الديموقراطية التي يسخر منها دعاة الخصوصية باسم الثوري حيناً
وباسم التقويض المطلق للمستبد العادل المبرج حيناً آخر ، كذلك يسخر
منها دعاة حياد المتقنين واستقلالهم ودعاة التغيير من داخل الدولة
والسلطة القائمة .. ذلك التغيير الذي طالما وعدونا به وبشروا ...
وما زال لم يأت .. بل إن الدولة ومؤسستها أوغلت في طريق التبعية
لحد تغيير خريطة الوطن العربي التي يدرسها الطلاب لتحصل الدولة
الصهيونية مكان فلسطين .. هكذا ببساطة . ناهيك عن عدوانيتها
المستمر على مستوى معيشة العاملين .

عندما سقط طفل إيطالي قبل أعوام قليلة في بلوعة مفتوحة في
روما وكاد أن يموت قامت قبيلة الدولة الإيطالية ولم تتقدم ونزل رئيس
الوزراء بنفسه إلى ساحة الانتفاذ ليتابع عملية التقاط الطفل حياً بمد
أن كان قد شرف على الموت .

فهل كان وأزما أخلاقياً طيباً هو الذي ساق الرجل إلى ساحة
الانتفاذ ؟ ربما ولكن الشيء المؤكد هو أن الدافع الرئيسي لهذا الفعل
والأعمال مشابهة يومية وكثيرة هو ذلك الوجود المستقل الفعال القوي
الممثل للطبقات غير المالكة . وهو وجود قائم وفعل بمصرف النظر عن
تمثيلها في سلطة الدولة واتخاذ القرار أو عدم تمثيلها .. بل أنه هو
الشيء الوحيد الذي يؤهلها في المستقبل — قرب هذا المستقبل أو بعد —
لأن تكون ممثلة حقاً في سلطة الدولة واتخاذ القرار .. أنه هو نفسه
الوجود الذي جعلها تفتزع جنباً إلى جنب مع المجتمع المعنى الكابل ..
حقوقاً من الملكين .. يكون بوسعها في كل لحظة أن تطورها وتدافع
عنها ... وهي تتقدم نحو المستقبل الاشتراكي .

وفي بلداننا .. وعبر تاريخنا القديم والحديث ارتبطت الرحمة
والعدل واحترام السلطة للإنسان كأمى بشخص الحاكم مثلاً للقبيلة
أو للعرش أو لمؤسسة الرئاسة في العصر الحديث .. كما ارتبط به
الاستبداد والظلم .. وهو الشيء الذي يعزى القائلين بلا جدوى الصراع
والداعين للتغيير من قلب المؤسسة القائمة .

وصحيح أن الطرق التي تسلكها الشعوب لا تعني كما اتهمنا
لا تشابه .. لكن القانون العام الواحد أصبح في عصرنا ويحكم تغيرات
كبيرة ونوعية هائلة واحداً بصورة أكثر وضوحاً فيما عدا التفاصيل ..
فكما قد معارك استقلال الطبقات الشعبية مناضلون ومنظمون
ومتقنون كبار في البلدان الرأسمالية رفضوا أن يقولوا نعم أبداً للوضع
القائم على حد تعتبر مكسيم جوركي .. يظل الطريق نفسه مفتوحاً

ألمانيا وبطريقتنا . حيث مازال على متقفينا الوطنيين الديوقراطيين أن ينجزوا هذه المهمة النبيلة ، غفى قلب المزاج الشعبي العام المنعم بعدم الرضا والسخط وامتناد الطمأنينة والفرح من المستقبل هنالك دور غائب للوعى ، دور كان دائما — وما يزال — يلعب اللعبة الحاسمة بالنسبة للشعور .

إن الشعور باطباق الظلام وانغلاق كل الأبواب أمام الكاسحين يمكن أن يصب في إحدى قناتين ولا ثالث لهما : فلما انفلات عشوائى غير محسوب وغير محدد الأهداف يمكن أن تقوده قوى التطرف الدينى الرجعية الى الكهوف .. وألمانيا المثل الأيرانى حى وصارخ ومؤلم .
وأما أن تلعب جهود المثقفين الديوقراطيين الوطنيين دورها المرجو في اشباع هذا السخط بالوعى لبناء تلك المؤسسة المستقلة الجديدة نملا هيكل ونوعا ، القادرة وحدها على حفر الجرى الصحيح لحركة الجماهير في اتجاه المستقبل

حينئذ فقط سوف يكون بمقدورنا أن نخترق جدران المؤسسة القمعية الجاثمة على صدورنا .. تلك المؤسسة ذات التهاك الظاهرى الهش لأن عجيبتها هى من لحم أبناء الكاسحين الذين ما أن يتكشف لهم حجم الفعالية التى يملكون الا ويتهاوى بناؤها فتندفع قوى الإصلاح أن وجدت بداخلها الى الأمام .. وتوارى التراب جث التطل العفن الذى أصاب طبقة تجاوزها التاريخ وبقيت على تسلطها بسبب ضعف مؤسسات الكاسحين من جهة وضراوة طينها العالى من جهة أخرى ممثلا فى الأبريالية والصهيونية .

فإذا كانت الدولة القائمة بمؤسساتها هى « الحارس اللئالى » لصالح كبار الملاك والرأسمالية التلجعة والاستغلال علية .. فان المؤسسة الجديدة المرجوة أى الحزب القوى اسلسا . ثم التحالف الأحزاب الوطنية .. وتحالف نقليات عمالية ومهنية تطرح عنها رداء القيادات الصفراء وتخرج من قبضة التسلط الطبقي الحكيم هى « الحارس اللئالى المرتجى » لا لوعى الكاسحين فحسب وانما لحركتهم المنظمة ولتفرائهم ولتورهم المتشود .. هى المؤسسة الطبقة الجديدة التى تواجه العالم القديم ..

حينئذ ان يكون « استقلال المثقفين » ولا « حيادهم » ولا « عدم الفردى » من أجل تغير الهى يراهمون عليه فى داخل السلطة ان يكون ذلك كله ظواهر متفاوتة او ملقنة للظنر .. حيث تصب كل ايساه فى طاحونة التغير الفعلى الذى تنجزه الجماهير ملتجة مع طلائعها ...
حينئذ ان يكون الاستقلال والحياد والمسمى الفردى الخاص ظواهر وانما حالات هامشية .. تلبقت صغيرة على فاف الجبرى الرئيسى ترتوى بماء الحياة من جريانه . ولا يكون بوسعها ان تعيش وتبدع بدونه ..
فريدة النقاش

عن الإبداع الروائي ..

د. شريف حنات

الإبداع الروائي ككل إبداع هو جزء لا يتجزأ من الثقافة والمعرفة ،
يؤثر فيهما ، ويتأثر بهما ٠٠ وهو يلعب دورا مهما في صياغة عقل ونفس
الانسان ٠٠٠ في الفكر والوجدان ٠٠٠

والثقافة هي وعي الانسان بتاريخه ٠٠٠ حاضره ، ومستقبله ٠٠
وكلما زادت ثقافة الانسان كلما أصبح أكثر قدرة على فهم الموامل
الأساسية التي تؤثر على تطور المجتمع الذي يحيا فيه ، وعلى مختلف
نواحي حياته ٠٠٠ وأكثر قدرة على القيام بدور ايجابي في تغييرها
وفقا لاهدافه ، ومصالحه حتى يحقق لنفسه مزيدا من الرضاية ، والحرية
والسعادة ٠٠

ولذلك في كل مجتمع ينقسم الى طبقات ٠٠٠ والى مستغلين ومستغلين
يدور صراع حول الثقافة ٠٠٠ حول السيطرة على عقول الناس ٠٠٠
فالتبقيات المستغلة تحرص على اشباع ذلك القدر ، وذلك النوع من الثقافة
الذاتان يسمخان لها بتحقيق اهدافها ، ومصالحتها ٠٠٠ ويضمنان الحفاظ
على الاوضاع كما هي ٠٠٠ اي اعادة انتاجها ٠٠٠ مع اجراء تغييرات
لا تمس جوهر الاستغلال ، بل تؤكد وتطور حسب الاحتياج ٠٠ انها
صاحبة مصلحة في أن تبقي للثقافة ناقصة ، او مشوهة ، او مزيفة
بحيث تضمن لخصاء الواقع ، والحقائق ، والعلاقات بين المظاهر ، والاشياء ،
فتقلل الجماهير عاجزة عن تغيير حياتها ، لا بسبب القيود المفروضة على
حركتها فحسب ، ولكن أيضا بسبب الشلل او التخدير للفكري والوجداني ٠٠
انها تسمى الى ما أصبح يسمى في عصرنا الحديث « بتزييف الوعي » .

اما الجماهير المستغلة فهي صاحبة المصلحة الاولى في المعرفة ،
والثقافة ، والوعي الحقيقي حتى تستطيع أن تتخلص من الاستغلال وتبني
مستقبلها ٠٠ لذلك كلما زاد الصراع بين المستغلين والمستغلين ٠٠٠ بين

الطبقات المهنية والكادحين ٠٠٠ بين الاستعمار والشعوب كلما احتدمت الحركة حول عقل الانسان ، اى حول الثقافة ، وزادت الجهود التى تبذلها القوى المستفيدة من بقاء الاستغلال للسيطرة على عقول الرجال والنساء وتزييف وعيهم بمختلف الوسائل ٠٠٠

ووعى الانسان ، او الجماهير ، وثقافتهم لا ينفصلان عن المجتمع الذى يعيشون فيه ٠٠٠ عن ظروفهم ٠٠ وعن وضعهم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ٠٠٠ اى عن الطبقة التى ينتمون اليها ٠٠٠ فالبناء الاجتماعى ، والاقتصادى والسياسى يلعب دورا اساسيا فى تشكيل ثقافة ووعى الناس ٠٠٠ ولكن العلاقة بين الثقافة والبناء الاجتماعى والاقتصادى ليست آلية جامدة ٠٠٠ وهذه الحقيقة تلعب دورا مهما فى مسألة الابداع بالذات ٠٠ كما أن للجهود المبذولة من أجل اشاعة الثقافة المستتيرة بواسطة الجماعات او الهيئات ، او الافراد اثرا كبيرا فى تقدم الوعى الحقيقى .

وفى العصر الذى نعيش فيه تستخدم معركة الثقافة بين القوى المستغلة فى العالم ، وهى اساسا قوى الاستعمار الجديد ، والشركات المتعددة الجنسية ووكلائهم المحليين ، وبين طبقات ، وفئات الشعب التى تناضل فى سبيل الاستقلال ، والتقدم الاجتماعى ، والديموقراطية والسلام ٠٠

عصر الشركات المتعددة الجنسية :

بعد الحرب العالمية الثانية برزت الولايات المتحدة التى لم تكن قد استعمرت غيرها من الدول بطريضة مباشرة ، برزت على رأس المعسكر الغربى ، واصبحت اقوى دولة رأسمالية فى العالم ٠٠٠ وفى هذه الفترة ايضا اكتسبت حركات التحرر الوطنى فى آسيا وأفريقيا ، وأمريكا اللاتينية مزيدا من القوة والنضج ٠٠٠ فأصبح لا مناص من البحث عن اشكال جديدة من السيطرة الاستعمارية تخفى جوهره ، وتتسم بالمرونة اللازمة ٠٠ فلجأت البلاد الاستعمارية تحت قيادة الولايات المتحدة ، وبالتعاون مع الرجعية المحلية فى البلاد النامية، الى فرض انواع من الحكم تعطى مظاهر الاستقلال دون جوهره ٠٠٠ وصورت هذه العملية على انها تصفية للاستعمار ٠٠٠ اما مصر فقد تغفل اليها هذا النفوذ الاستعمارى الجديد بعد أن نالت استقلالها فى عهد عبد الناصر ٠٠٠ وتمت هذه العملية منذ سنة ١٩٧٤ ٠٠٠

ولم تكن القوة المتصاعدة لحركات التحرر الوطنى فى العالم الثالث هى للسبب الوحيد فى ظهور اشكال جديدة للاستعمار ٠٠ ذلك أن النظام

الراسمالي نفسه كان قد شهد تطورا اقتصاديا نقله الى مرحلة أخرى اقترنت بمطالبات لم تكن موجودة من قبل . . . فقد اطلقت الحرب طاقات انتاجية، وتكنولوجية هائلة تستلزم تركيزا لرؤوس الاموال ولوسائل الانتاج الحديثة ، واقامة وحدات ، ومؤسسات انتاجية اكبر بكثير ، مما يتطلب توسعا في الاسواق بحيث تستطيع ان تمتص هذه الامكانيات الانتاجية الضخمة . . . وهكذا استتبت سيطرة للشركات المتعددة الجنسية التي تجمع رؤوس اموال من بلاد راسمالية مختلفة تحت مركز واحد . . . وفرضت حكمها الذي يكاد لا ينزاع . . . وكلما نمت هذه الشركات ، كلما زادت اطامعا ، وجسمها الذي لا يعرف الحدود .

وتتطلب الاتساع الكبير في حجم السوق رفع الحواجز ، وتحطيم القيود ، وتصفية العلاقات الخاصة التي كانت تربط بين الدول الاستعمارية القديمة والبلاد التابعة لها . . . واقامة سوق عالمي ضخم تستطيع ان تتحرك فيه الشركات المتعددة الجنسية بحرية ، مخترقة كل الحدود . . . ومن هنا جاء شعار حرية التجارة التي نادت به امريكا زعيمة العالم الحر ، . . . كان لابد ان تخفى الامبراطوريات الاستعمارية السابقة لتسود الشركات المصلاقة ، وتفرض ارادتها على كل الحكومات ، والشعوب . وتجسد هذا العصر الجديد في بروز الولايات المتحدة كالمثل الاول والاساسي لطفيان راس المال الدولي ، وهيمنته على السوق . . .

ولكن اتساع السوق العالمي لم يكن يعنى فقط التوسع الافقي ، بل كان يستلزم ايضا توسعا راسميا . . . ولذلك كان لابد ان يتضاعف الانتاج الصناعي والزراعي في المستعمرات السابقة ، وان تنمو تجارتها بمعدلات سريعة حتى تستطيع ان تشتري كميات متزايدة من السلع . . . وكان لا بد ان تتزايد مشروعاتها . . . وان تتفاهم منازعاتها حتى تبحث عن كميات لا حصر لها من السلاح . . . وان تتدفق اليها رؤوس الاموال ، ووسائل الانتاج والسلع الاستهلاكية من مختلف الانواع . . . وان تنمو اقتصادياتها ، وقدراتها الانتاجية للصناعية والزراعية ، وسوقها الداخلي . . .

اصبحت التنمية مطلوبة اذن ولكن بشرط . . . ان تكون لصالح الشركات المتعددة الجنسية . . . المطلوب هو تنمية من نوع خاص . . . تخضع فيها البلاد النامية اى ، الاطراف ، للمركز القائم في الغرب تعمل لحسابه وحده . . . تنتج ، وتجتهد ، وتغرق لتلبى احتياجاته . . . انها تنمية تؤدى في النهاية الى مزيد من التبعية . . . الى مزيد من الاعتماد على الغرب . . . وحتى يتحقق كل هذا لا بد من طعم ، من اغراء . . . من

منما جاءت المونة ... ومع المونة زالت الديون ... ومع الديون تسامح
الاعتماد على الخارج ... واحكم الطوق حول الرقاب ... قصة
قديمة تقدم الانسان في الارض ..

مكذا انقلب شمار التنمية الى وسيلة لزيادة الاستغلال ، ومضاعفة
الارباح التي تجنيها الشركات المتعددة الجنسية ... زالت النفوة الشرائية
في ايدي الحكومات والناس بحيث يستطيعون شراء السلع التي يراود بيعها
.. رزاد الانتاج .. فلا مانع من ان تنتج البقرة لنا اكثر بشرط ان
تطبخها هذه الشركات .. واحسن وسيلة لحلب البقرة (الي جانب القروض)
هي التحكم في شروط التجارة الخارجية .. بحيث تنفع الشعوب الفقيرة
اكثر مما تجنيه ... انها لعبة الاسعار الشهيرة ... ولعبة الدولار ترفع
القيمة التي تخفيها مقابيل الاستيراد ، وتخفيض ما تحصل عليه من التصدير
... وهذه لعبة سهلة بالنسبة للشركات المتعددة الجنسية ... فهي تملك
كل شيء .. السوق ، ووسائل النقل ، والتخزين ، والقدرة على الانتظار ،
والقدرة على المضاربات ... وهي تحتكر الاشياء التي تباع ... الفصح
لأدى نصنع منه الخبز ، والصلب الذي نصنع منه الآلات .. والبقول
لأدى يولد الطاقة ... والورق الذي تطبع عليه الصحف والكتب وحتى
هذه الصفحة البيضاء التي اكتب عليها هذا المقال ... واهم من كل هذا
وذلك الدولار الذي اصبح العملة المسيطرة على كل الاسواق (١) .

اعادة البنين الداخلي والتبعية :

اتقرنت التطورات المالية التي تمت لصالح هيمنة الشركات المتعددة
الجنسية ، بحدوث تغييرات في البنين الداخلي للبلاد النامية في جميع
المجالات الاقتصادية والاجتماعية ، والسياسية والثقافية بحيث يتسلم
مع شكل التبعية الحديث .. فمثلا في المجال الاقتصادي تم تطوير
التقسيم الثنائي للاقتصاد الى قطاع حديث ، وقطاع تقليدي بحيث
يتسلم مع احتياجات الاستثمار الجديد ..

ولكن ما يهمنا بشكل اساسي هي الآثار الثقافية التي صاحبت تغفل
الاستعمار الأمريكي في الحياة المصرية ... تلك الآثار التي تشكل جزءا
لا يتجزأ من عملية اعادة البناء الداخلي للمجتمع المصري ، والتي تستهدف
صقل وتهذيب اشكال الاستقلال الكاذبة مما يساعد على استمرار جوهر
السيطرة الاقتصادية والاستغلال ... والسلاح الثقافي خطير لانه يريد أن

(١) لاملل العمليات التجارية التي تقوم بها الشركات المتعددة الجنسية الأريمة
الكبرى مجموع تجارة البلاد النامية (المصدر : هالم التجارة في اذاعة الب ب س ..) .

يجعل من المصريين ٠٠ عموما ، ومن بعض فئاتهم خصوصا خير منفذين
لسياسة الاستعمار الجديد :

وتعتمد اشكال الاستقلال الكاذبة أساسا على خلق قوى محلية
ترتبط بالشركات المتعددة الجنسية ٠٠٠ وهذا يتطلب تكوين نخبة حاكمة
جديدة في مختلف المجالات أكثر قدرة على القيام بالوظائف المطلوبة منها
باعتبارها وكيالة عن الاستعمار الجديد في تسير أمور البلاد ٠٠٠ نخبة
تنقسم بعقلية أكثر مرونة ، وأكثر حداثة من بعض الوجوه ٠٠٠ وهذه النخبة
للحاكمة تمسك بمفاتيح النشاط الاقتصادي ، وكذلك النشاط السياسي ،
والثقافي والتعليمي ٠٠٠ ويبذل الاستعمار الجديد جهودا كبيرا لاستمالة
هذه النخبة وكسبها الى صفه ، وتدريبها على القيام بدورها كشركة له ،
ولكن في وضع أدنى يتسم بقدر كبير من التبعية والخضوع ٠٠٠ ولكن
النجاح الذي يحققه في تكوين هذه النخب ، وفي استمالتها للتعاون معه
يختلف حسب المجال ٠٠٠ وهذه الحقيقة لها أثر فيما يتعلق بمجال
الثقافة والإبداع الروائي بالذات كما سترى فيما بعد ٠٠٠

وتحتاج الشركات المتعددة الجنسية الى قدر من الحرية في النظام
الاقتصاد حتى تحقق مصالحها ٠٠٠ حرية تتعلق برؤوس الاموال ،
والتجارة والتمويل ، وسعر العملة ، والضرائب ، والجمارك ، أي بحركة
رؤوس الاموال الكبيرة ، وعلى الاخص الاجنبية منها وينعكس هذا أيضا
في النظام السياسي بحيث يتحقق قدر من الحريات الليبرالية في تكوين
الاحزاب والصحافة ، والنشر ، يفيد الفئات العليا وأحيانا المتوسطة في
المجتمع ، أي النخبة النشيطة في مختلف المجالات ، ولكنه لا يمتد أبدا
الى جماهير الشعب ، ويظل في حدود ضيقة لا تهدد مصالح الاستعمار
الجديد ، ووكلاءه ، ولا تهدد النظام ٠٠ فاذا حاولت الجماهير ان توسع
هذه الحريات ، وتستفيد منها لخدمة أهدافها تفرض القيود الصارمة ، وفي
بعض الأحيان يحدث تراجع شامل عن هذه الحريات . ليفرض نظام
جكتاتوري ارهابي ٠٠٠ والوضع الخاص بالحريات له أبلغ الأثر على الإبداع
بشكل عام وعلى الإبداع الروائي بشكل خاص وإن كان هذا الأثر اقل مما
هو الحال في الاعلام الجماعي مثل الاذاعة والتلفزيون ، والسينما ،
والصحافة ٠٠

وينتج عن هذا النظام الاقتصادي والسياسي زيادة الهوة بين الفئات
الراسمالية الفنية وجماهير الشعب ، وتفاقم الازمة الاقتصادية مما يؤدي
الى تفاقم صراع الطبقات في المجتمع ٠٠

ونظرا لان الاستعمار الجديد يختفي خلف الستار ، خلف الوجوه
القومية للنخبة الحاكمة يصعب على الناس اكتشف عوهم الأساسي

منذ البداية ٠٠ ولكن مع مرور الوقت ، واستعداد الازمة ، وتغلغل مصالح وسياسات الشركات والبنوك المتعددة الجنسية في مختلف مجالات الحياة الاقتصادية والسياسية ، والثقافية يزداد وعى الجماهير بان العدو الرئيسي واحد ، وهو الاستثمار الجديد ٠٠٠ وانه لا سبيل للانتصار على هذه القوى العالمية ، الا بتوحيد صفوف الشعب ضدهما في الدلخل ، وتوحيد نضال الشعوب على نطاق العالم ٠٠

وتلعب الحركة الثقافية من أجل عقول الناس دورا خطيرا في هذا المضمار ٠٠٠ وتساعد على اوسع تعبئة ديموقراطية لقوى المجتمع المعادية للاستثمار الجديد ٠٠٠ ولذلك يلجأ الاستثمار الجديد الى مختلف الاساليب المقسمة لصفوف الجماهير ، والمشوكة لمقولهم بهدف تزييف الوعي والتستر على الاسباب الحقيقية للمشاكل ، وإثارة الممارك الجانبية ، والحيلولة دون اكتشاف العدو الحقيقي المتمثل في الشركات المتعددة الجنسية واعوانهم ٠٠

ومن الأمثلة على بعض اشكال تزييف الوعي تلك المحاولات التي تستهدف إثارة الخلافات القبلية ، والقومية ، والطائفية ، او تشجيع النزعات التي تفرق بين الناس على اساس الجنس ، او اللون ، او العرق ، او الدين ٠٠ اى تشجيع التخصب بكل انواعه ٠٠٠ وفي هذا المجال يتبع الاستثمار الجديد سياسة مزدوجة ٠٠٠ فهو يقاوم الروح الاصيلية التي تؤمن بحق كل شعب في أن يقرر مصيره بنفسه ، والتي تسمى الى الاستقلال ، والتخلص من التبعية في كافة المجالات الاقتصادية ، والسياسية ، والعسكرية ، والثقافية ٠٠٠ ولكنه ، من الناحية الاخرى يشجع تلك النزعات القومية التي تؤدي الى المنازعات ، والحرب بين البلاد النامية ٠٠ وكذلك موقفه من الاسلام ٠٠ يقف ضد الحركات الاسلامية عندما تعارض سياساته في امر من الأمور ٠٠ ويستخدمها في مقاومة النضال الوطني ، والديموقراطي ، والتحصى للجماهير في بلاد « المالم الثالث » ،
تزييف الوعي وازدواجية الثقافة ٠٠

وتتميز سياسة الاستثمار الجديد بهذه الازدواجية في مجال الفكر ، والثقافة بالذات ٠٠٠ انها تشجع الافكار الليبرالية في حدود ٠٠٠ وتشجع روح الحداثة العصرية المرتبطة بالانشطة الاقتصادية ، والعلوم الطبيعية ، والحياة الخاصة ، والاستهلاك ، والحرية الجنسية ٠٠ اى يشجع قيم ، وفكر المجتمع الرأسمالي الغربى بالقهر الذى يخدم مصالحه خصوصا وسط سكان المدن ٠٠ ومن الجانب الاخر يعمل على تقوية الاتجاهات الطائفية ، والدينية المتعصبة ، تلك الاتجاهات التي تستند الى فهم زائف ، ورجعى للتراث ، والمعنائد ٠٠٠ وهذه هى خطته في الباكستان ، والسعودية ٠٠ وكذلك في اسرائيل حيث يساند الصهيونية ، وفي جنوب افريقيا التي تلعب

فيها المسيحية المتعصبة دورا بارزا ٠٠٠ ثم في لبنان يقف مع تلك الاجحة من الموارنة والكثائب التي تريد ان تقسم البلاد على اسس دينية ٠٠٠ وكل هذه التيارات تستخدم لتقف سدا دون تقدم الوعي الحقيقي ، والثقافة المستترة المهنية على ارحب الافاق ، والتحرر القائم على الفهم والادراك ٠٠ هكذا نجد يقف وراء الصهيونية ، والتيارات الاسلامية الجامدة ، المتسلطة وفي الوقت نفسه ينشر قيم وافكار الراسمالية الغربية في بعض القطاعات وهذه الخطة المزوجة ازاء الثقافة هي انعكاس للتغيرات التي يحدثها الاستعمار الجديد في المجال الاقتصادي ، والتي تؤكد انقسامه الى قطاع حديث «عصرى» مرتبط بالشركات المتعددة الجنسية ، ومثاثر بالثقافة الغربية ، والمعرفة المصرية في الحدود التي لا تتعارض مع مصالح هذه الشركات ٠٠٠ والى قطاع آخر يشمل اقلية الشعب في الريف ، وفي المدن ويرتبط بالزراعة ، والحرف ، والورش والتجارة الداخلية ومختلف الاعمال الأخرى التي لم تدخل فيها التكنولوجيا الحديثة على نطاق واسع ٠٠٠ قطاع يراد له ان يظل تقليديا الى حد كبير وان كان التركيز الشديد للسكان في مصر على قطعة محدودة من الارض ، والترابط القائم بين المدن والريف ، وتلك الوحدة التي تميز عقلية ومزاج الشعب في كثير من الامور ، والعدد الكبير من المصريين الذين يعملون في بلاد البترول كلها عوامل تؤدي الى انتشار الميكنة في الريف بمعدلات سريعة نسبيا ، وادخال الادوات والجهزة المنزلية الحديثة (الغسالات ، التليفزيون الخ) وحدثت تغيرات أخرى في نمط الحياة ٠٠٠ ومع ذلك تظل الثقافة قائمة على النمط التقليدي ٠

والازدواجية الثقافية ذات اثر هام في عملية تزييف الوعي ، بل هي اداتها الاساسية ويعمل الاستعمار الجديد بجد من اجل تأكيد هذه الثنائية الثقافية ، وهذا التفسير الى قطاع « حديث » ، و « قطاع » تقليدي ٠٠

وقد يبدو لاول وهلة ان هذين القطاعين في الثقافة متناقضين ٠٠ ولكنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة تخدم اغراض الاستعمار الجديد ٠٠٠ فهو يحتاج الى قطاع حديث « عصرى » يتسم بذلك القدر من المعرفة ، والثقافة ، والفترات الفنية اللازمة لخدمة الشركات المتعددة الجنسية وللتعامل معها في مختلف المجالات الانتاجية والخدمية ٠٠٠ ولكن تظل هذه الحداثة ، او المعاصرة مشوهة ، ومحدودة النطاق ٠٠٠ تظل سطحية لا تنفذ الى اعماق المعرفة الحديثة حتى في العلوم الطبيعية ٠٠٠ كما انها لا تمتد الا نادرا ، وفي حالات استثنائية للغاية الى مجال العلوم الانسانية مثل الفلسفة ، والاجتماع ، والفن ، والتاريخ لان هذه المجالات هي التي تطى للانسان نظرتة الشاملة للحياة ، وتجعله قادرا على للتغيير ٠٠٠ بل تسمى عن هذه الحداثة طريق التخصص ، او التركيز على تربية القدرات العملية ، والفنية ، والمهنية وعن طريق اشاعة قيم وافكار المجتمع الغربي الى خلق

نمط من الناس يتسمون بالمعجز عن الفكر المستقل ، والميل نحو التقليد ، ونحو أسلوب استهلاكى فى الحياة ... كما تسمى الى احدث تقسيمات أخرى فى عقل ونفس الانسان تحول دون التفكير السليم الذى يرى الترابط القائم بين فروع المعرفة ... وبين الظواهر ... وبين العقل والوجدان ... وبين مختلف أنشطة المجتمع ... انها ثقافة مجزئة للانسان ... والثقافة الجزئية للانسان عائق امام نمو الابداع ... لان الابداع الفنى والروائى بشكل خاص يتناول الحياة ... ولا يمكن تصوير الحياة ، وفهمها ، واستشفاف علاقاتها الظاهرة والخفية ، والاشياء التى تبنى فيها وتلك التى تولد ... والمسار الذى تشقه لنفسها نحو المستقبل ... لا يمكن رؤية الصراع ، والتناقضات ، ولا اعمال الخيال اذا افقدت الثقافة مخرجها على التعامل مع الحياة بكليتها ، وبتفاصيلها ... بالعلاقات القائمة بين الخاص والعام ، بين المجردات والتجسيد الحى فى النماذج والاشياء ... ولا يمكن تغيير المجتمع ودفعه الى الامام ..

والى جانب هذه العصرية السطحية والمشومة يحتاج الاستعمار الجديد الى القطاع التقليدى فى الثقافة ... الى تلك القيم والافتكار والنظرة للحياة التى تسجن الانسان فى الجمود ... وتحول دون تقبل التجديد ، والتغيير ... فتمنع التزاوج بين التراث والفكر الحى ... بل تقتل بينهما بحجة الثوابت التى لا يجوز ان يحدث فيها تغيير ... فتنزل الجماهير المريضة اسيرة الفكر المتخلف ... متشككة فى كل ما يمت الى الثورة أو الاصلاح بصلة وعازفة عنه .

والابداع بطبيعته هو اكتشاف للجديد ... ولذلك يتعارض مع الجمود ، والثوابت والمحرمان ... انه يخضع كل شىء للفحص والنقد والتحقيق ... يرى الحياة فى تطورهما ... يحث عن المستقبل ، والافاق المتجددة ... يبنى على التراث ، وعلى الماضى ولكنه يهدف الى تجاوزه فاذا التقط جوانب او سمات من القديم يرتفع بها الى مستوى آخر ، والى مرحلة جديدة ... الابداع بطبيعته يضيق بالحدود يضيق بالقيود ، ويسعى الى اختراقها ... والابداع الروائى بالتحديد يتعامل مع الارض التى يحيا فوقها ... مع الحياة بكل ما فيها من سخونة وصراع ... انه شكل فنى ولد مع عصر الصناعة ، مع انهيار الاقطاع وازدهار للثورة البورجوازية ... ليمبر عن المجتمع الجديد ، ويعكس مساره ، وتصفدياته ... الابداع الروائى لا يتعامل مع السماء ، او المجردات أو الافكار الثابتة ...

وهذه الثقافة المزدوجة تنعكس فى البنين الداخلى للانسان ... فى مخلة ونفسه ووجدانه ... وما اكثر الصور التى تعبر عن ازدواجية الانسان

في مصر ... السيارة ، المرسيس ، التي تسير في الشوارع وقد حملت اسرة نساؤها من المحبات .. في الجزء الامامي كلمة ، الله ، تقطلي باحجارها الثمينة الزرقاء .. وعند الزجاج الخلفي القرآن ... من السماعات تنطلق موسيقى ، الديسكو ، .. الاب يعمل مهندساً محارياً ... او في شركة استثمار ... او في بنك من البنوك الاجنبية . او ربما درس الكمبيوتر ... او الطاقة النووية ... او الكهرباء .. على جيبته زيبية الصلاة .. وفي جيبه الدولارات يستمد لتغييرها باكر او بعد باكر في السوق للسوداء ... او شاب نادى الجزيرة ... عصرى متفتح ... يجهد نفسه لنيل الدكتوراه .. يرقص في « المينا هاوس » كل يوم خميس مع صديقته .. ويغازل عددا من البنات .. ويوم الجمعة يركب في جامع للنادي قبل ان ينطلق مع اصعقائه في سباق للسيارات ..

كذا يجمع الرجل الواحد او تجمع المرأة الواحدة بين عصرية الغرب ، وقيمته ، وافكاره وبين التمسك بالتراث والدين في بعض نواحي الحياة .. ولكن تظل المصرية شكلية جامدة .. ويظل التمسك بالتراث ايضا شكليا جامدا لانهما لا ينفذان الى الاعماق .. ويبقى الانسان ممزقا ، مجزأ لا طابع له .. فلا موقف متناسق او منطقي ، او مستنير للحياة ... مثل هذه للشخصية تصلح ان تكون تابعة ... مقلدة ... ولكن يصعب ان تكون مبدعة في الحياة ... للثقافة الحقيقية مبنية على موقف متكامل ، موقف يجمع بين النظرة العلمية في المجالات السامة والخاصة ... وبين النظرة الفاحصة للتراث ..

كل هذا لا يعني انه لا توجد تناقضات بين الثقافة المصرية الزائفة ... وبين التراثية الجامدة ... صحيح ان كل منهما يكمل الآخر ويشكل جوهر عملية تزييف للوعي التي سارت على قدم وساق منذ بداية الانفتاح ، ... ولكن هذه التناقضات تظل ثانوية او مؤقتة ولا تمتد الى جذور التغيير في المجتمع حتى وان اختلفت في فترة ما حول الموقف من المجتمع ... ربما تكون لهذه التناقضات للثانوية اهمية في المجال السياسي ... وفي الصراع ضد النفوذ الاجنبي ... ولكن يظل التياران عاجزان عن الابداع .. كما يظنان جزءا لا يتجزأ من اليمين في الفكرة والثقافة ..

ليس من الصدفه ان الا يظل الابداع الروائي للقائم على ما تسمى بالثقافة «المصرية» هزيلا او غير موجود على الاطلاق .. فهي ثقافة وافدة لا جذور لها في المجتمع المصري ... ثقافة مشوهة تزييف الوعي بدلا من ان تعمقه .. والابداع يعتمد على الوعي .. على الانسجام الكامل بين الوعي واللاوعي ... بين الفكر والحس .. على تحويل اللاوعي الى وعي ... انه نمرة الوعي ... كذلك ليس من الصدفه غياب الابداع الروائي المرتبط بالتيارات

السلفية ٠٠٠ فقد كانت الرواية المصرية منذ نشأتها تعبيراً عن القوى الصاعدة في المجتمع ٠٠٠ تعبيراً عن التيارات التي كانت في كل مرحلة من مراحل تاريخنا الحديث على يسار اجتماع ٠٠ بداية بالاتجاهات الليبرالية الوطنية التي نشأت في النضال ضد الاستعمار حتى التيارات الاشتراكية العلمية التي أدركت دور الصراع الطبقي في تطور المجتمع ودور المادة والجدل في تشكيل الفكر ٠٠٠ ومارة بمختلف الروافد الوطنية والديموقراطية التي أثرت الحياة الثقافية بتحد أو آخر من الواقعية النقدية ، والاعتماد على العقلانية المستنيرة ٠٠٠ الابداع قوة ناقدة لما هو قائم لأنه يبحث عن الجديد ٠٠٠ أنه قوة معارضة للسلطة ، وللطبقات أو الفئات السائدة ٠٠٠ لذلك فإن الإنتاج الروائي الذي يرتبط بالقوة المهيمنة سرعان ما يصاب بالضعف ، والتخلف في مضمونه ، وبناؤه الفني ٠٠٠ وهكذا قد يفسر أحيانا المنحني الهابط لبعض الكتاب الذين ساهموا في إثراء الرواية المصرية في مرحلة أو مراحل من حياتهم ٠٠٠ فمن اختار الابداع اختار أن يقف إلى جانب التغيير ، والحركة ، والاكتشاف ٠٠ أن يكون مناقضاً لما هو قائم ٠٠ للسلطة ٠٠٠ للماضى حتى وإن نهل من معين التراث ٠٠٠ أنه ينهل منه ليتجاوز به إلى مستوى أرقى ٠٠٠ فإن لم يفعل يظل يلعب على نغمة التراث باحثاً عن الاستحسان ، ولكن الزمن هو الحكم على مدى أصالة الابداع ، على هذه الحركة مستمرة نحو الارتقاء ، على مدى التفاعل الذي يحققه الكاتب بين التجديد ، والتراث ٠

التيارات المعاصرة المرتبطة بالغرب غير رغبة أو عاجزة عن فهم المعنى الحقيقي للمعاصرة ، وعن ربطه بالواقع ، والتاريخ ، والتراث ٠٠٠ والتيارات التقليدية تظل غير رغبة أو عاجزة عن تحليل الواقع ، والتاريخ والتراث لأنها ترفض أن تستفيد من المعاصرة الحقيقية في مجالات الفلسفة ، والفكر ، والعلوم الاجتماعية ، والاقتصادية في فهم ، وتغيير الواقع ٠٠٠ وهكذا يساهم كل قطاع منهما رغم بعض الصراعات الموجودة بينهما أحيانا على تعطيل عمليات الابداع ٠٠٠

وما ينطبق على هذين التيارين ينطبق أيضاً على المذهبية الجامدة التي تعتمد على النقل ، بدلا من التطبيق الخلاق ٠٠٠ أن الجمود عموما أيما كان مصدره عدو للابداع ولكن لهذا الموضوع حديث آخر ٠٠٠

التغيير في البنيان الداخلي للإنسان :

يسمى الاستعمار الجديد بشكل متزايد ، إلى تشكيل الإنسان ، عقله ووجدانه بحيث يصبح أداة طيعة بين يديه ٠٠٠ وقد تكون هذه العملية من أخطر الجوانب المتعلقة بالخطة الثقافية التي تحاول الرأسمالية

الغربية تنفيذهما في البلاد النامية فقد أصبحت لديها دراية متزايدة بأعماق
الانسان ، والعلوم النفسية ، وتأثير التعليم ، والاعلام ، والثقافة على
الطريقة التي يواجه بها مشاكل حياته وبيئته ... انه يسمى الى غرس
القيم ، والقيم ، وردود الفعل الخاطئة في أعماق الناس ... أى الى
ادخالها في البناء الداخلى للنفس بحيث تتغلغل في الوعي ، وفي اللا وعى
... وهذه العملية الداخلية المؤثرة على العقل ، والوجدان ، وعلى ردود فعل
الانسان هي التي تسمى بتزييف الوعي ، واللا وعى .. وهي تنقل عملية
التأثير ، والتبديل في البنيان الداخلى للمجتمع خطوة أخرى .. تنقلها
الى التأثير والتبديل في بنيان الانسان نفسه ..

وتلعب الوسائل الحديثة في التعليم ، والاعلام ، والثقافة دورا خطيرا
في هذا اجال .. فهي تعتمد على الدراسات العلمية الاجتماعية ، والنفسية
للجماعات والافراد .. كما تعتمد على التطور التكنولوجى الخطير الذى
حدث في وسائل الاعلام وأساسا تلك المتعلقة بمجال الالكترونيات ونقل
المعلومات (الأقمار الصناعية ، الكومبيوتر ، التليفزيون .. الراديو ..
الفيديو .. وسائل التسجيل ، والطباعة الحديثة) وتستطيع الشركات
المتعددة الجنسية بواسطة الاساليب والوسائل العلمية ، أن تتحكم الى حد
كبير في عقل الانسان وانفعالاته ، وردود فعله ، وطريقة مواجهته للمشاكل
.. أن تغرس فيه هذا الوعي المزيف ، وأن تجعله يضع قيودا حول تفكيره ،
ويسجن نفسه في الحدود التي تريدها ... بذلك يتحول الى أداة يمكن لها
أن تأمن جانبه ، وأن تستخدمه لأغراضها .. وليس من الصعب أن نتبين
مدى التأثير الذى تتركه عمليات غسيل المخ عن طريق أجهزة الاعلام الجماعى
في تشكيل آراء ومواقف الناس بدءا من سن الطفولة .. وفي تكوين ما أصبح
معروفا بـ «الجيل التليفزيونى» .. وقد أجريت تجارب علمية في عدد
من البلدان في مثل انجلترا ، وفرنسا ، والاتحاد السوفيتى أثبتت أن
للتليفزيون أثر سلبي على الملكات الإبداعية لأنه يعتمد على التلقى الحسى
المباشر الى حد كبير ولا يحتاج الى أعمال العقل والوعي بالقدر الذى
تحتاج اليه القراءة ..

وأجهزة الاعلام الخاضعة للشركات المتعددة الجنسية تعمل على أن
تنتشر الثقافة المزدوجة أو الثنائية التي تحدثنا عنها .. فالتليفزيون مثلا
حريص على إذاعة المسلسلات الأمريكية الرديئة والسطحية حرصه على
إذاعة المواعظ الدينية ... حريص على برنامج العلم والايمان ، حرصه على
مباريات الكرة أو برنامج المسالم يغنى ... وهكذا نجد هذا الخليط
الغريب من الأشياء التي يبدو متناقضا بينما يعبر في الواقع عن سياسة
متناسقة لتخدير أو شل القدرات العقلانية والوجدانية في الانسيان
المصرى ..

وتتمتع الشرخات السعدده الجنسية بامكانيات بشرية ، ومادية هائلة كما انها قادرة على الاستفادة من العلوم والتكنولوجيا الحديثة الى أقصى حد ٠٠ وهذا يسمح لها بتطوير المناهج والاساليب التي تستخدمها في نشر الوعي ، والثقافة المزيقة ، وفقا للظروف والامواض المتغيرة بسرعة ٠٠ كما انها تطرح كمية هائلة من الافكار والمعلومات بحيث تفقد الناس القدرة على التمييز فيما بينها ، ومعرفة مدى دقتها وكل هذا يستهدف بث نوع من الضياع أو العجز عن الحكم على الاشياء ، عن الاهتداء الى اتجاهات واضحة ٠٠٠ عن التأمل الذي لابد منه لأى انسان يريد أن يفكر بعقله هو لا يعقول الذين يحركون هذه الوسائل ٠٠٠ وكل هذه الظواهر من شأنها اضعاف القدرة الابداعية عند مختلف الاطراف ٠٠٠ عند الذين يقرأون ٠٠٠ فالقراءة فيها عنصر ابداعى لأن القارىء له فهمه وتصوره لما يقرأه ٠٠ وكلما نمت قدراته الابداعية كلما كان اكثر قدرة على التقاط الفن الجيد ٠٠٠ وعند الكاتب أيضا ٠٠٠ فهو لا يحيا بمعزل عن هذه الاشياء ٠٠

ولكن عند هذا الحد قد يثور سؤال ٠٠٠ مع التسليم بأن الابداع الفنى يرتبط بالظروف الاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والثقافية ارتباطا وثيقا ٠٠٠ هل يعنى هذا أنه يتبعها بشكل آلى يكاد يكون حتميا ٠٠ ؟ أو بمعنى آخر ٠٠٠ هل تدهور هذه الظروف فى مجموعها ، كما هو حادث فى مصر الان يؤدى بالضرورة الى تدهور مماثل فى الابداع الفنى ٠٠ ؟

ان الاجابة على هذا السؤال هى بالنفى ٠٠٠ ففى فترات معينة قد يشهد المجتمع اضمحلالا اقتصاديا واجتماعيا بينما يزدهر الابداع الفنى فى مجال من المجالات ، او فى شكل من الاشكال ، او يكون قادرا على خلق نماذج من الابداع الجيد أو حتى خلق تيار ابداعى عميق الجذور واضح المعالم ٠٠٠ وفيما يتعلق بالابداع الروائى فى مصر يبدو لى انسا على مشارف تطورات هامة أخذت بعض ظواهرها تتضح فى السنين الاخيرة ٠٠ حتى وان اختلفنا حول المستوى الفكرى والجمالى والفنى لمختلف الأعمال الروائية ٠٠٠ ان ادراك هذه الحقيقة مهم ، لاننا اذا وعيناه نستطيع أن نتنبه الى بعض النواحي التى ينبغى الاهتمام بها حتى يسير الابداع الروائى الى الامام بخطوات أكثر سرعة ، وثباتا ، وعمقا ٠

ان مظاهر التطور فى المجتمع قد تظل غير مرئية اذا اتسمت نظرتنا بنوع من ضيق الافق وافتتحت القشرة على الرؤيا النفاذة الى ما يولد باستمرار ٠٠ وهذا ينطبق بالذات على المجالات المرتبطة بالفكر والفن ٠٠ فهناك حقيقة ثابتة فى علم الاجتماع ٠٠٠ وهى أنه كلما ابتعدت

الظاهرة التى ندرسها عن المجال الاقتصادى واقتربت من مجال الابعيولوجية والفكر اصبح تطورها معرضا للقفز الى الامام او الخلف دون أن تعكس هذه القفزات ما يحدث فى الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية بالضبط ٠٠ اى أن الصنف تلعب دورا اكبر بكثير مما تلعبه فى مجالات أخرى ٠٠ حتى وان كان هذا لا يعنى انه على المدى الطويل لا يظل تلازم بين مختلف نواحي تطور المجتمع قائما ٠٠ ومن الامثلة على هذه الحقيقة ذلك الازدهار الرائع للشعر والفلسفة الذى حدث فى المانيا أثناء القرن الثامن عشر ٠٠ بينما المجتمع الالمانى كان يعاني من تدهور خطير وتفكك فى النواحي الاقتصادية والاجتماعية ٠

وفى المرحلة التى نعيشها فى مصر ، تلك المرحلة المقترنة بما اصطلاحنا على تسميتها بسياسة الانفتاح نشهد تطورا خطيرا فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية للبلاد ٠٠٠ بينما فى بعض مجالات الابداع ومنها الابداع الروائى هناك ازدهار نسبى ، وتجارب جديدة وانتاج ٠٠٠ وربما يكون السبب فى هذا أن الشخص الذى يختار أن يكرس حياته للابداع الفنى عادة ما ينشغل بالجانب الانسانى من الحياة ، ولا ينشغل كثيرا بالمسائل المادية ، أو البحث عن الثروة والاموال والعقارات وسائر الأشياء الترفية التى أصبحت الشغل الشاغل لكثير من الناس وعلى الاخص فى الطبقات المتوسطة من المجتمع ، أو البورجوازية الصغيرة التى ينتمى اليها أغلب الكتاب ٠ ان الانشغال بالفكر يتعارض بطبيعته مع مثل هذه الأشياء ٠٠ فشقان الفارق بين التاجر الذى تدور كل اهتماماته حول المال والبيع والشراء ٠٠ والكاتب الروائى الذى ينكب على عملية الابداع ٠٠٠ يضاف الى ذلك ، كما سبق أن قلنا ان المبدع هو شخص غير راض عما هو كائن ٠٠ عقليته وموقفه يتسمان بالروح النقدية لانه يبحث عن القيم الانسانية والجمال ، عن تنظيم أفضل للحياة ٠٠٠ عن خلق عالم فيه انسجام بدلا من الفوضى التى تضرب بأطنابها فى المجتمع ٠٠٠ انه ثائر وساخط ٠٠ غير مرتبط بالسلطة بل راغب فى الابتعاد عنها ٠٠ فالسلطة تتعارض مع الابداع ٠٠ انها أداة قهر ٠٠ وتحجيم للمقل ٠٠ انها لاتحب الحرية ، ولا الخيال ، ولا الاكتشاف فى مجال الفكر لانه خطر على وجودها ٠٠ ولذلك الكتاب الذين يريدون أن يسبروا على الطريق الوعر والصعب للابداع يضعون بينهم وبين السلطة مسافة ٠٠ كما أن السلطة تلفظ وتضطهد أولئك الذين يحترمون أنفسهم ، وانتاجهم ، وقيمهم وأفكارهم ٠٠ وعندما يدخل للكاتب فى زمرة الحكام ٠٠ ويصبح كاتباً رسمياً معبراً أو متواطئاً مع السلطات فانه يدخل فى مرحلة الاضمحلال ٠٠ لانه يضع القيود على عقله ، على تلك الطاقة العظيمة الكامنة فى نفسه التى نسميها قمرة الابداع ٠

وهذا يفسر السبب في أن معظم كتاب الرواية في هذه الحقبة من تاريخنا صلة ما بعيدة أو قريبة بفكر اليسار بصرف النظر عن مدى تطور هذا الفكر ونضجه في مصر والرواية بالذات نوع من الفن بعيد طبيعته عن مختلف أجهزة المجتمع بما فيها أجهزة الاعلام والتعليم انه لا يحتاج سوى الى ورقة ، وقلم ، وصبر والى تلك الشسطة الصغيرة المتأججة في النفس والتي تدفع صاحبها الى خوض تلك التجربة الرائعة والمعذبة في آن واحد التي هي في جوهرها محاولة صياغة للحياة على نحو أفضل .

اقرا لهؤلاء في العدد القادم

والأعداد التالية

د. لطيفة الزيات	محمود امين العالم
د. عبد المحسن طه بدر	د. جابر عصفور
د. رضوى عاشور	د. سيد البحراوى
د. السعيد بنوى	حسين مروه
د. علاء حبروش	عز الدين المناصرة
احمد طه	فاطمة محمود
محمد آدم	صلاح والى
محمد الشربيني	سليمان شفيق

باهظ ثمن إسمائك للمدى..

صلاح الدين الوبيع

الى اللين حصدوا في مخيمات
البارد والبدوى ولم يدروا لماذا.
والى اللين حصدوا وهم يدرون

يا أيها العرب اليتامى

يا أيها العرب النكالى

يا أيها العرب السكوت

من كان يعبد ماردا قد قد من بيروت

فالجراحات الآن تنتظر انطفائه

من كان يعبد ربنا وخلوده

فالله حى لا يموت

الله حى لا يموت

سحب تغليبنى وطلع ضمنى والليل دثرنى

صمت وخيف

هرمت يدى وتساقطت ارجل

ثلث الضمير

هرمت غصونى كلها والقطر غادرنى ، ذويت

نوت دهنالى من نوى

انقى واغنى ، عيني نفسها

هذا النزيف

جذبت جذورى كلها ، ما زلت حيا للعوادى ام رجلت

هاذا الضيف

رباه هذا الامر خطب

والبرارى كلها أضحت حرائق
وسواعد الأشجار فى هذا المدى الهمجى
قد نصبت مشائق
الأرض هاذى زلزلت زلزالها
فتحت بطون الليل فاعرة وقالت مالها
أكلت هواى وأهلكت أرض الحقائق
أرضى تغادرنى
قلبى يغادرنى
نفسى تغادرنى
حلمى يغادرنى . بلدى يغادرنى . هذا النزيف
دم يغطينى
وتلج ضمنى
والدم دثرنى
قدر مخيف
جاؤوا الى بأجل الاحلام مظافة واوصوا
للهيئة العليا بان يتجمعوا
وليت ظهري ، فكرت فى تيهى . كل ملامح الارض
اختفت للنو من حلمى
ووجدت معركتى انتهت بالارتياح
قلت الذى بينى وبين الوجد وهم
والروح خائننى ... حتى النخاع
هل من قناع يشتري عوضا لوجهى ... هل من قناع ؟
فليبض عنى وجه يافا
ولتقرب الأشجار من وجهى
ولتبكىنى فى الليل عاشقتى احتراقا بالكبد
قلت : انتهت لا شئ يطفىء هرقى
حتى الأبد

وسأكننى بالبحر ، ثالث ، سأكننى بالأنجار

أى القفار تريحنى أى القفار

أى الجبال تؤفنى

أى السهول تعولنى

أى البحار

أى النساء تضمنى

أى الصبايا تذهب القرف الذى يعتاننى

أى الجماجم تشبه اليأس الذى يجتاحنى

أى اندثار ؟

سأكننى بالبحر ... فلتتعقبونى

الآن حان

وقت القطاف

فترصدونى

سيكون صدرى مشرعا ، لا تخطئونى !

حتى أموت بطلقة من ناركم

نحن الذين نحبكم

لم يبق فى خطواتنا الا الملل نحن الذين نحبكم

لم يبق من نظراتنا نحو الخريطة

غير شيء من وجل

لم يبق من كبد السماء بوجهنا

الا أسوداد المحتل

سأكننى بالبحر ، فهو سريرتى

وهو الملازم فى الكوارث لا اعتناق عقيدتى

الموج يدرك جيدا أين الصخور

الموج يعرف دائما خط التماس ومنطلعت للعبور

وهو الملازم للشواطئ

وهو الخنون على الصبايا والملاجئ

البحر أفضل لى أخا

البحر أفصح من جوابي

البحر أرحم من تقاتلكم وأرحب لاغترابي

البحر أشمخ من تمزقنا

وأولى بانتحالي

يا ساقبي تهلا ، ماذا يخبئه الزمن

يا ساقبي وأقبلا ، قلبي يحدثني

بأحمال المحن

جاؤوا الى بجثة واستفسروني

اي أصح ؟ انقتني أثر القتل

أم الاصح هو التخلص من وصاياها الصغيرة ؟

أم نستهي قدرا ؟

لم نكتفي بدم الحسين ؟

أم نرتدى روحا أخيرة ؟

يا ساقبي تأهلا هذا الدمار

يا ساقبي وحاورا هذا القبر

يا ساقبي لجيلنا اسم وحيد

في الخريطة واللواء

وله هويته تشربت استياعك واشتهائي

وله صبايته

كرامته ، ارتوت بدم الفدائي

جاؤوا الى وقد تكبدت الدماء بكمهم

وتباللونني

لا تستبيحوا حزني الدامي

حصنى «أخيرا»

افاستمعين على الكوارث بالكوارث

أم اطرد الزمن العسيرا

يا ساقى الدوح يأكل بعضه

والورد ينبج نفسه ،

والأرجسوان

انقص للاجيال بعد رحيلنا القسرى

« يا ولدى » انتهينا فى الخطى الاولى

قتلنا السنديان ؟

انقول ذبحنا هوانا بالمدى

بعد انصرام عهدنا بالاتحوان ؟

أم ياترى طبقاتنا ، أجيالنا ، افكارنا

احزائنا ، جبهاتنا ، حكامنا ومعارضونا

مشروع ثورتنا

وقوافل الشهداء

كل قد خسرنا الامتحان ؟

ما كان كان ، وقد ثوى زمن التطلع

فى تخوم الازمان ؟

لا تسرعوا بالماشقين

الى حواف التهلكة

و تدعوا ان القضية ملككم

ولا لاخرون هم الجيوب المشتركة

لا تقنعوا الشهداء باسم « المعركة »

من جات مات ، أحبتى

من مات مات ولن يعود

لن يرجعوا ليحاسبوا الأخطاء والأسماء
 ليحاكموا من أخطأ التحليل
 وانتهك العهد
 لن يرجعوا
 فهم انتصار الخيل حين تجز عفرتها
 وهم العيون على انقسام كياننا
 وعلى سفاست أمرنا
 وهم الوثائق والشهود
 ذر هذه السنة انتصارا
 نأذا القبائل كلها
 صرخت بوجهك أن تقاسمها الغنائم
 ذر هذه السنة انتصارا
 نأذا القبائل نفسها
 باعتك مسلوخا لمثرة الماتم
 وسيتلفونك أن ظلت مكابر
 أو يقتلوك
 وسيبذلون لك الكبائن ، أنهم
 أنت الحاصر ، حاصروك
 لن يدفنوك إذا سقطت منرجا
 لن يدفنوك
 وسيتركوك للجوارح مائلا
 لن يدفنوك
 وسيعرضونك في الشوارع عبره
 لن يدفنوك
 وسيخلون على رفاتك بالمقابر ، أنهم
 لم يعرفوك
 وسيخلون على دعائك بالمساجد

نهم منذ البداية أنكروك
ابناء جلدك يا صديقي ملة وثنية
لم ينصروك
ذر هذه السنة انتحاراً
وسيكنتى الشعراء بالاطلال بعثك
مطلماً وتصيدة ومطلمات
وسيكذب الأدباء هجرتنا الغريبة قصة في الخائنات
وسيعرب الرؤساء عن أسف
وعن صلف
وستبعث الحكم الغريبة : يا أخى ، ما فات مات
إذاك عالمنا هوى
إذاك بطشهم استوى
ان نسأل التاريخ يقرعنا
او نسأل الإفلاك تروعنا
او نسأل الأشياء تفحصنا
وتحصنها
دع ذلك هذا الموت فالأ لا تقاير !
دع عنك قتلى
لا تضيف نصبا جديدا للمقابر
دع عنك ، لم تد المروج قضيتى
لدم المجازر
دع عنك ذا ، قلبى يحقنى بان الله مكثب !
ثالت لى الأشجار
والسحب
ثالت لى الأشياء
والأحجار

والساعات

والكتب

قالت لى الاثلاء

من ضاعوا

ومن فبحوا

ومن سلبوا

صبرا

وحينا

والظليل

يانا ... تتمم وهى تنتهب

فناثر يدك

وحينذاك سينتهى العرب ...

ولكم انقب عنك

بين مقابر الموتى

يا من تدافع

من روحنا منا ، ولكم اطالع

عبثا تلاحقك البوارج فى انتشارك

والمدفع

باهظ ثمن انتمائك للمدى

ياسيدى ، جيل بشارع

انت اشريد مجدداً ومجدداً

ادعوك لى تهب الحقول زهورها

واروم من كفيك طجبا

واريد من عينيك بارقتى

واريد من رجلك قاطرتى

والكيم لى مثلك مرنا !

هذا أنا ، كيف انتسابك لى
وانا المهادن فى هوايا ؟
لا تلتحف غير انفرادك ، انت اعلم بالرزايا
واذهب لمنفاك احترف تيه الترقب
واكتشف كرم البحار
لعلها انتزعتك من عبث المنايا
اذهب ! فلا أرض تريدك

لا ولا شجر يضللك
لا ولا رب يحملك الوصايا

اذهب ، فهذا العالم المتيسر انتعلت
شوارعه جلد الصبايا
من بنيك .
اذهب . فانت الحر . انت مقيد العضدين
حامل ارتك الدامى كجثة قاتليك
الاخوة الحلفاء جثة ناكريك
الاخوة الاعداء خنجر ذابحك
السادة الاعداء صولة طارديك
اذهب فأرض الله واسعة ... الا عليك
واحذر ولا تبحث لنفسك عن هوية
فأخوك مبدعها
اذا ما استكمل الاعداد للحرب
انتقاهما من تسلط ساليبك
الغزو ! بل من تصلب سناعدك
يقضى عليك أخوك قبل عدوك
يا ملاسح صبورى

يقضى عليك

اذهب لمنفك المطوق بالمنافى

فلك الجنازير والكوارث والمتابر والقيافى

ولك المذابح والدموع

لك المسيرات الطويلة

واشتعالك واعترافى

اذهب

قدر انتشارك ان تقايضه الحكومات المداينة

المزيفة اللذيلة

قدر انفجارك ان توضحه الحكومات المناضلة

المكافحة الاصلية

كم بين صبرا والسما

كم ملترا بيننا يا ايها الجسد المسجى فى العراء

كم بيننا والطقس والانحاء بارد

الكف مبتور وبعض القلب شارد

والليل عاوى

ابكى على صبرا او انى قد ازيح دم البداوى ؟

ام استحضر التحليل حين يقودنى

لا قدر الاشياء ،

ادرك المتناقضات ،

اعقلن العالم

ابكى على صبرا ، بريك فى السوق الحديثة

كم نساوى ؟

ساغسل الاشلاء ، منتظرا جوابك ،

اسلمها للنساوى

السيف فى عنقى
والغل فى شبقى
والموت مر يا أذى من حيث تنتظر التسلما
حدج وتبيض الشفه
ويجف حلقى فأشرب كربتى متذكرا
مدن وراء حصارك المضروب
نقرؤك السلاما

بين القذيفة والقذيفة
كيف أهدم عالمى وأعيد صنعه
وكيف اصدق الخبر الآخر
وأظل مقتنعا بأن الكون روعة
سقط المخيم فانشجى يا أم فوق صدورنا
وضعى قبيل الليل فوق قبورنا
شركا وطين
سقط المخيم هاهنا
فترجلوا لنهنىء الفرسان
بالنصر المبين
سقط المخيم مرحبا بالفتاحين
« أسد على وفى الحروب نعمة » هل تفكرين ؟
سقط المخيم
كم قتिला فى جرابك ، كم قتिला ؟
عدد كصبرا أم مقابر من شاتिला ؟
سقط المخيم حىذا
لو تزعجون الفاصبين ، ولو قتिला ...
لم يدخل التاريخ فى أمقابكم ذاك المخيم

هو كان يمشق عسقلان
ويصطحب الخليلا
هو كان يرشق بالحجارة غاصبا
ويعوض الكلبوس فينا .. حلما جميلا
وينام بين مضاجع الاطفال
في ملاجئ رعيهم
دمنا ، اصيلا
من هؤلاء
يمتد شوقي هائلا
ولهؤلاء
ينشق قلبي عن متاهته سبيلا
انى اسقى حرقى اهدا سخيا
للهاجر والمقاتل والارامل
والثكالى والصبايا
والذين
سقطوا جناحا تحت قصف الراجمين
لم يدركوا من اين ياتى حتفهم
بدل المدائن والندى ومدى البلاد
استوطنوا فزع الكمين
انى اجاهر بانتمائى للحجارة
فى يد المتظاهرين
واعوذ بالاطفال من دمنا المباح
ابنوك ام انت الذى كبقتى املى ،
غديتك ، يا بلد ؟
كبقتى املى واجلامى

واليس الجسد

ماذا أقول وما تبقى من بقائك

يا جسد ؟

ماذا أقول ليوم غد ؟

ستظل ياها حينئذ

وتظل ما برحتك وشما في الجسد

فلسطيني عمرنا

فلسطيني ياسنا

فلسطيني حلمنا

فلسطيني بوحنا

فلسطيني شعرنا

فلسطيني بعثنا حتى الأبد

الوطن.. الزجاجة

إلى احمد

الاهداء

أمام رياح الاقليمية والطائفية التي بدأت نهب ، أهدى محاولتى
المواضعة لروح ذلك الرجل العربى الذى يرقد غربيا فى مقابر شيراز ..

فى طابور جوازات الاجانب الطويل ، اخذ رضائى مكانه والعرق
يغزا من جبينه وأبطيئه : « اللعنة يجب ان أخلص من تهديد الاقامة ،
أكثر اطمئنانا ، أكثر من يومين ضاعا منى وأناكى أعود للمنجرة ، وأنا
انتظم فى هذه الصفوف البطيئة دون أن يأتى دورى . هذا الصباح
استيقظت فى الرابعة ، لآتف فى الطابور منذ الخامسة ، حتى فتح شبابيك
الموظفين فى السابعة ، ومع هذا وجدت ايامى سبعة أشخاص .. عجباً
والله .. لا أدري متى استيقظ هؤلاء ! » ..

بعد السابعة بقليل ، فتحت الشبابيك ، وبدأت الحياة تتنفس فى
عروق المكاتب : صحيفة هنا .. وأخرى هناك ، تخفى وراءها وجه
موظف ، عامل آسيوى نحيل يوزع أكواب الشاي وفناجين القهوة ..
وأخر يرتب الملفات تارة وينفض الغبار تارة أخرى .. والأجساد المهكّة
التي امتصها الانتظار ، عبت النشاط فيها وبدأت بالتحرك .. أعناق
تضرب .. تبحث عن وجوه اليقة تعرفها .. فقد تصلح واسطة ما ، أياذى
معروقة فى بداية الطابور ترفع أوراقها نحو الشباك ، تظل عاتقة لفترة ،
ثم تنخفض بتعصب ..

من البعيد .. يتابع رضائى ايماءات الموظف وتحركاته ، يحاول
التقاط تعليقاته على معاملات المراجعين .. يقترب رضائى أكثر ويفرق
فى تعاطيع وجه الموظف ، أساريه المنبسطة ، وضحكته الدائبة ،

ودشدأشنة التى تشع بياضا : « ترى .. ألم يشقى هذا الشاب فى حياته ابدا .. يا لحظه » .. جسم ضخم يقطع الطريق على وضائى ويقتل الشباك بجثته ، تراءى لسمع رضائى تتابعات الاختام الرسمية ، وسرعان ما حرر الرجل الشباك ..

فاتى اليه صوت طلق يوظف الجوازات : اعطنى الأوراق ..

— تقبل .. تقبل .. مسمى ..

يبدق طلق فى الأوراق ، يردف على عجل : « اذهب وأحضر الكيل » .. ثم مط شفتيه ..

— لكن عمى ..

بشئ من العصبية : قلت لك أحضر الكيل ..

بانكسار : كئيلى .. كئيلى يا عمى رجل مسن ..

يبدى طلق طول البال : قل له يؤكل احد ابنائه .. يتأنف طلق ، وتظهر فى عينيه قلق الانفعالات والتوتر ..

يرد رضائى بحسرة وكدر : لكن يا عمى .. كئيلى كل خلفته بنتان .. وهو يزجر طلق غاضبا ومقاطعا : وما دخلى انا لتحكى لى قصة حياته .. ارتفع صوت طلق أكثر وصاح .. يا الله اللى وراءه ..

بثاقل .. يجر الحاج أقدامه .. « تقو » .. بصق الحاج على الأرض الترابية ، ووقف فى ذيل الطابور الطويل .. هواء اغسطس اللاهب يجف العرق فوق جسده .. يحك الحاج صدره .. ويسمل .. رفع الحاج يده على عينيه ليستظل بها من ضوء الشمس، فلمح الوقوف بنظرة عابره .. تنهد .. ثم ضغط بقوة على أوراقه ، اشاح وجهه عنهم .. وبصق مرة أخرى نحو الأرض .. « تقو » .. وبلى شفتيه بلسانه ..

انسحب من جسد الطابور احد الواقفين ، بعد أن نبههم أحدهم بأنه يستخدم استمارة قد استبدلت بأخرى جديدة ، وآخر تلمل ثم رحل ، فالدة الممنوحة له قد انتهت ، وثالث تنازل عن دوره للحاج المسن ، ومع هذابقى الكثير أمامه .. وبعد ساعتين ونصف ، وصل الحاج على أكبر للشباك ، وقد هذه التعب .. بلادره طلق : حيا الله الحجى .. « تقو » .. بصق الحاج نحو الأرض : أهلا بولدى أهلا استلم طلق الجواز ، وبدا يراجع ويقلب أوراقه برتابة ، وهو يتسلى بالحديث مع زملاءه عن برنامج البازحة المدهشة للمصارعة الحرة

— الله يظلك ولدى .. بسرعة .. انا تعبنا ..

قرأ : طلق انتعلات الحاج فداعبه : ما الداعي للاستعجال ؟ ..
صبت للحظة ، ثم أردف ببرح هامس ، وهو يستحب نفسها عميقا :
حيسا الله العجى ..

ارتبك الحاج .. سعل .. ابتسم بذل .. وبهت لونه ..
فرد باصرار : لا .. انا كويتي .. شوف الأوراق وشهادة الميلاد ..
الأوراق امامك يا ولدى ..

تبرق في عيني طلق شهوة المرح ، فيكمل بنشوة : لكنكم امس الاول
جنستم من ايران !! ...

لم يستوب الحاج فداعبات طلق ، غطتمت قائلا : ه .. ه .. ه ..
« هذه ليست المرة الأولى التى يتردد فيها مثل هذا الكلام » .. ويبد
يكسوها جلد جاف خشن أخرج من جيبه بطلقة حمراء ، وقذفها بوجه
طلق غاضبا .. « شوف هذه هي جنسيتي الكويتية » ..

ضحك طلق بتواصل ، ثم أعاد البطاقة للحاج ، وضحكه لا يتوقف
حتى دمت عيناه ، وبصعوبة برزت تلك العبارة بين زحمة تهقتهاته :
« لكنك تبقى يا عمى أعجميا .. صلح » ..

يخفق البلغم حلق الحاج ، فيبصقه بصعوبة « تقو » .. رفع غترته
للخلف ، فباحث شعمراته البيضاء عن لون الثلج .. اجاب بحدة وهو
يتصنع الهدوء : انظر يا ولدى .. صحيح انا جنورى من ايران ، وقد
قدم والدى الى هنا وهو طفل صغير .. ابا انا .. فأمر آخرتها (أردف
بهذه أكبر) ولدت .. وحبوت .. وكبرت .. وشخت هنا .. انا ابن
هذه الأرض » .. ثم عاد الحاج لانتفعله من جديد ، وهو مشدود
الاعصاب ومكهر الوجه .. فاستدار بضعف ورجفة تنتابه للشباب
الواقف خلفه .. ازداد وجه الحاج تقطيب وقال بحقد : « اقرأ يا بنى
لهذا الأحمق اهم ما ورد في الجنسية » ردد الشاب بصوت جاد : وفقا
للمادة الأولى من قانون الجنسية سنة ١٩٠٩ ..

انطلقت ضحكة طلق عالية مجلجلة .. ودمعت عيناه من فرط
الانشراح .. مسح عينييه يظهر كفه .. واعتدل في جلسته ليعود للعمل .
تحرك قلق الحاج ، وبدأ يدب جنينا .. كبير .. وأصبح عملاقا .. فبدأ
يلتهمه بثلث .. لم يعد يسمع لتجريطات طلق ، الذى تحول صوته
لفحيح ثعبان في اذن الحاج المسن ..

شرع طلق في اعتماد الأوراق ، واخذ الحاج يضرب بقبضة يده
الضعيفة على حافة الشباك ، رغب جنينى في الأعماق يستيقظ .. صوته

الحاد ، ونبرته الجادة الجاسمة كلها محاولات متواصلة لاجهاض ذلك الرعب .. قال وهو يضغط على أسنانه : « لا أعرف لى وطنلا غير هذا .. لا أنتى لأرض سوى لهذه » .. يسحب طلق نفسا عميقا من سيجارته الأمريكية ، وينفثه .. مرة أخرى يقف الشيخ المسن وجها لوجه أمام خوفة ..

« ان الحياة كلها لا معنى الا انتماءا لوطن) ..

يقحم الحاج رأسه فى فتحة الشباك ، ويدق على طاولة طلق ، الذى انصرف للتدقيق فى الأوراق .. كشف الحاج عن ذراعه : « انتظر .. كنت سبيلا (صيبيا) صغرا على شرعى (مركب) التوخذه بوحد (اكمل بقبطة) حتى اشأله عنى ، وعندما اشتد عودى .. أصبحت غواصا .. انتظر .. سمكة قرش قضيت من ذراعى .. كادت أن تلتهم يدي كلها (مهرجان فرح أشع من عيني الحا الحاج على أكبر) لكنى عاجلتها بضربة من سكين ، فأخلت سبيلى » ..

طلق يكمل انهاء اجراءات بعضها .. يردف الحاج بمرارة .. « ان أصابعى الخشنة القاسية ، شاركت فى بناء سور الكويت ، لنحمى امارتنا من احلام الطامعين .. وبعد حادثة سمك القرش ، لم أدخل البحر يا ولدى ، عملت عتالا بالميناء ، واستطعت بعد توفير أن افتح مخزنا صغيرا .. كبر المخزن .. ونمت تجارتي .. وأصبحت اليوم التاجر المعروف !! ...

وضع طلق الأوراق بيد الحاج .. وصاح : مع السلامة عى .. يلا .. الى وراه ..

تذف الحاج على أكبر ملابسه بحقيبتة الصغيرة ، واضمعا برفق بينها ، زجاجة ملاهلا بقيضة من تراب الوطن ، ولم يقد فيه الحاج بناته وأحفاده للغدول عن رأيه .. قالت حفيته : « لماذا لا تحرر نفسك من هذا القلق .. ان الذى التقيته فهو يهذى او يمازحك يا جدى .. وكلا الأمرين لا يستحقان أن تأخذها مأخذ الجد » ..

صمت طويلا .. وكان رده صرير باب الفرقة التعب ؟ ..

استقل سيارة أجرة ، وخلال المسافات الممتدة ، تزود برائحة تراب الوطن ، وملا عينيه بازرقته وأحياؤه ، ولم يقاوم دموعه المنحدرة .. فلما فتسلت الدنيا أمام ناظريه ، وتحول الوجود أمامه الى اسفلت طويل .. كل شىء فيه يؤذن بالرحيل ..

هذه المدينة الغريبة تحاصره بجديد متراكم من الغربة ، مما تبعث
رغبة تلجئة في مفاسل الشيخ الطامنين .. احساس مؤغل بالوحشية
تنتابه .. لكنه نجاة سقط في جوف حوة سخيفة بلا قرار ..

في فندق متواضع في شراز ، فتح حقيقته ، وأخرج بخفة ولطف
الزجاجة ، ووضعها بحتان فوق طاولة قريبة من وسادته ، أمكنة نور
الغرفة .. جلس على حافة السرير ، أخرج البطاقة الحمراء من جيبه ..
تحسسها .. ضغط عليها بحب .. ودسها في مكان ما .. كخلف في
شدائسته ، وتمدد فوق السرير بارتياح ..

.. ترى .. هل ساجد شوارعا تشبه شوارع وطني .. « أطلق
آهه » .. وبعد كل هذا العمر .. هل أبدأ البحث عن اطار لهويتي ..
وهل ساجد في هذه البقعة الغريبة ملامحا لوجه طفولتي .. ورفاق صباي
وهل ستطول محطة انتظارى هنا ..

هواجس كثيرة طافت بذهنه ، أرقته وأشعرته ببديب الزمن اكمل
حلمها ..

— لا .. ان مدينة الشرق السلطانية ، بيوتها الطينية ، تبدو
عملاقة في عينيهِ .. وتطل المطبة — اسم ميدان — وركض الصبية وهم
يلعبون العنبر .. هه .. هاهي أم حسينوه .. بائعة النخى والباجلا —
حمض وفول — جالسة في الزاوية الشهيرة ، متكومة تحضت البوشيه
وعبائتها العتيقة التي بدأت تميل للون الأخضر من فرط قدمها .. هه ..
وعندما تنتهى المسكينة من بيع بضاعتها ، وتقف تستعد للرحيل .. يتجمع
حولها صغار الحى .. يعاكسونها بالدوران حولها .. والغناء لها ..
وشدها من طرف عباءتها كل لحظة وأخرى .. ثم يفرون منها .. فتطرح
المسكينة قدورها واوانيتها على الأرض .. وتهول بمصاتها الصغيرة خلف
الصغار دون ان تطل أحد منهم ..

— اننى الهت يا خاله .. لقد تعبت من الركض .. ان اطلأ — معلّم
الكتاتيب — سيكشف امر هروبنا للبحر ، وسيمزق أقدامنا عقابا بخيزرائته
— عصاته — اللعينة .. الا تؤولك الفلقة يا خالة ! ..

ضحك الحجاج بصوت مرتفع .. وهو يضرب كفا يكف .. وتابع ..

— ايا الشيطان يا خويلد ..

واخذت الذكريات تتوالد بعضها للبعض ، اعترته رهشة لفظة ..
أدار وجهه صوب زجاجته .. وحقق بحب فيما تحضرن من تراث الوطن ..



.. بالحساس تخلص ينظر لوجه الناس الضعيفة .. تطربهم اللامعة
الخرسية .. من يتوه في ضلالي ويتلجر للجنة الضميمة .. شوارعها للثغرية
كلها ناع تلغفه .. وهذا الهواء يتحول الى رمال تفتقه .. اللقمة المكسرة
التي ورثها .. يا للحرارة ! ..

وجد الحاج نفسه بالشوارع المصام .. قطع شروذه ببصقة غاضبة
« تنو » .. رد الحاج على نظرات الاستنصار التي بدت واضحة في عيون
سبية يلحون بساعة فارغة أمام الفندق .. يحرقون به بتطفل فيعروا
غريته ..

.. « أنا .. أنا جدى شيرازى مثل انت » ..

يحاول السبية نظرات الدهشة والاستنكار فيما بينهم .. تغامزوا ..
وصباح لعددهم ساخرا .. « انت عربوا » .. وتبعه البلقون وهم
يصفقون : « عربوا .. عربوا » .. غشكت أصواتهم وتصفيقهم
لحينا مميذا ..

رفع الحاج كفه الهزيلة لوجهه .. ليخفى فزعه ودهشته وعيونه
الذاهلة .. إدار ظهره بسرعة وعاد لغريته في الغرفة .. وفي لحظات
يكر .. وصباح جديد يولد ، طلب من الدليل السياحي أن يأخذه لكبار
السنن في المدينة ..

قال بالخطاب وهزن : « أنا الحاج على أكبر .. حفيد لرجل ايراني
مظنكم » ..

مط كبرهم شفتيه .. مستهزأ .. دون أن يتوه بكلمة واحدة ..
ثم توجه للحاج بهروز وقال له بعاطفة مصطنعة : « أنا صحيح لم اولد
هنا »

قاطعه الحاج بهروز ببرود وسخرية : « إذن .. ببساطة كيف
تكون ايرانيا .. انك غريب .. مظنك مثل السياح .. تظن هنا .. حتى
يحين موعد عودتك لبلدك » ..

تناوله المشهدى ابراهيم : كيف تكون شيرازيا .. وانت لا تعرف
موقع واسماء واحياء المدينة القديمة .. ولا تعرف شيئا عن عائلاتهما
.. ومن هم وجهاءها واعيانها ..

بتحفظ شديد قفزت كلمات شيخ هرم .. وهو يسكت بيده هرج
من حوافه : « لا بأس .. لا بأس من العيش ببقنا اذ كانت تلك رقبك » ..
ومنا التظلم بطغيته .. وهو يمتق الفكر بوجه الحاج .. فزع الحاج ..
وانهض من ذلك الرعب المجنسى الذي تبرز من الاماني .. لا .. الوطن ..

المطربة تسكن محارة النفس .. هناك مع كل شلارخ لى فيها حكيمة ..
شروق الشمس على السيف .. شوقي لرائحة البحر .. هناك تريتي
أحن الى الطوز والرطوبة والحرارة ، ويشهد بى الحنين الى مهابلات
الموظفين فى الدوائر الحكومية .. ياه .. تدخل الحاج يد الله : دعك
يا أخى فى أرضك .. فانت فوق هذا وذلك لا تعرف هنا مراع طفولتك
ولا تذكرها لنا ..

يقبح وغبطة انتصبت فى ذاكرته سنين طفولته .. ردد : طفولتى
بالكويت .. على السيف .. بالميدان .. المطبة ..

(اتبعث من داخله وجه الوطن انيفا حميما مبتسما) ..

استرسل مشهدى : هل تعرف تخت جمشيد .. ومسجد شاة
عبد المظيم .. انت يا صديق عربى .. عربى من الكويت .. فاهلا بك
ضيفا فى شيراز ..

انتشى الحاج : « عربى .. لماذا اذن لفظتنى تلك المدينة الدائنة »
انسحب للخلف وهو يجرجر بالخية القوية ردد : « عربى .. وطلق!؟ »
احساس عميق بالوحدة يعث بمشاعره .. نصل سكن حاد
يمزق حبسه .. يشعر بدوار .. ورغبة فى التقيؤ .. يفقد توازنه ..
فيخرج مترنحا يستعطف المارة : « انا عجمى ... » ..

صرخات الاطفال تجرح مسامحه : « عربى .. عربى .. عربوا » ..
يطول تصفيقهم .. والنساء خلف عباءة الشادور ينفرن منه .. وهن
يتضاكن .. مما دفع الاطفال للملاحقة ورميه بالحجارة والعلب الفارغة ..
« عرب .. عرب .. عربو » .. ذلك الصوت الذى يحاصره من كل
صوب استعطفهم .. بكى بحرقة : « لا .. انا شيرازى .. عجمى » ..
يركض .. يسقط .. يسحب احد الاطفال من شدائته .. ينهشه
الصغار بضراوة الكلاب المسعورة .. « عرب .. عربوا » .. طلق
بداعبه بالطريقة فوق راسه : « انت عجمى يا حاج » .. يبكي الحاج
لا أحد يعرف مر عذابه ، يصوب نظراته لطلق سبها ينطلق من بحيرة
حزن واسعة .. : « لا .. انا كويتى .. ابن المادة الاولى من قانون » ..

طلق يدق مسمارا فى جمجمة الحاج : « لكك تبقى ايرانيا .. صلح »
« تفو » .. ويده الواهنة يخرج جوازه ، ويرفعه بوجه طلق .. فى
اغتراز يصرخ : « انا كويتى » .. طنين طلق مازال ينز حول راس
الحاج ..

(ان لا تسمى لوطن .. يا حاج .. هو ان تعيش فوق رمال متحركة
ريثا قبطنك) ..

يضحك الحاج بهستقريا : خلاص .. إنا إيراني .. زين أنا إيراني
صخب الأطفال يخرق آذانه : « عربوا .. عرب .. عرب .. عربوا » ..
تغلق جيجته .. يتجمد الحاج في مكانه .. تجحظ عيناه .. تتتابه رغبته
قوية للفرار من هذا الجحيم .. يردد بلسان مشلول : عربى .. إيراني ..
عربى .. إيراني .. ع ..

لاحظ الدليل هذيان الحاج ، حيث اتضحت له صورة مهتزة لشبح
طامن يتحدى الجنون والخوف .. فاعاده لغرفته بالفندق .. بقى
لعدة أيام لم يذق فيها طعاما وطعما للنوم .. كسر الحاج عزلته .. ثم
خرج للهواء الطلق .. وصافحت عينه ضوء الشارع الفريب ذلك
الشارع المستنقع ، وخرج يتجول بلا هدف .. بشعره الأبيض ، ولحيته
والطويلة المسترسلة ، في تشدأشة عربية ، يتهادى محتضنا وطنه داخل
زجاجة .. ويهذى من أنا ؟؟ .. من أين أنا ؟! .. لا هذا ولا ذاك ..
من أكون إذن ؟! ...

طلق يضع مسبارا آخر في جعبة الحاج : « إيراني .. صلخ » ..
يهرول الأطفال وهم يرددون بمرح .. عرب عرب عربوا .. يشد الحاج
شعر رأسه .. إيراني لا .. عربى لا .. من أنا ؟! ووسط صخب
الأطفال وضجيجهم .. ووهج إعلانات النيون المتلاصقة التى زادت دوارا ..
يعبر الشارع من غير اكتراث .. أبواق السيارات .. الضجيج ..
واثباح المارة تتراكم ووجه الوطن الذى يرتفع فى الزحام .. يلحقه
الحاج .. هاربا من صوت طلق .. والأطفال الذى اصطفوا على الرصيف
يتجمعون كالذود ، ودمع الغيوم المتفجرة بتخيلهم عالسا حشر فى عينيه ..
يقف الحاج فى منتصف الشارع الأسود الطويل .. وصوت كبح بأص
محمل بالمهاجرين يلقيه أرضا .. « تفو » ..

ييضق بما .. يسقط الحاج مهشبا مثل زجاجته .. تابع دمه
المنساب على الأسفلت .. فاذا به يقف عند تراب الوطن ويمترج فيه ..
تناول نفسا عبقيا .. هدأت روحه التى اشتعلت ومبضا طالما أرقه ..
ناغمض أهداب عينيه بارتياح ..

صلاح عبد الصبور ..

وحوار الثقافة العربية

مجدي فرج

كنت قد انجزت حوارى هذا مع الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل ستة أشهر تقريبا من تاريخ وفاته .

ولما فجمت في الصديق ، طويت الأسي في نفسي ، وحفظت الحوار يميدا من مناسبات الذكرى الساخنة والانتبهة الشاعر . حفظته حتى أصل به الى وقت يصبح فيه هذا الحوار تعرفا حقيقيا على فكر هذا الشاعر المبدع وملاحق ثقافته الواسعة الرحبة .

ان هذا الحوار اقرب الى ان يكون منهاجا للمعل والسكر ، فاقدر لوقتنا سنوات السبعينات المجانف بالمديد من « الكتبة » ، و « المرفعالية » الذين لا يفكرون فيما يكتبونه .

وما نحتاجه الان برنامج ثقافى مهدد يستنهض القيم الإيجابية للانسان العربى ، بحيث يصبح قادرا على اعادة صياغة المستقبل على نحو اكمل وانفصل .

لكم هي القيمة الإيجابية الحقيقية التى يمكن ان نخرج بها من هذا الحوار مع صلاح عبد الصبور ، الشاعر الخلاق ، والنقاد المبدع ، والثقافة الانسان .

تنهض القيمة الاساسية في تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية على عنصرين اساسيين ، يتحدد أولهما على قدراته على تمثيل تجارب الحياة شكلا موضوعا ، ويتمثل ثانيهما في ثقافته العريضة والمتنوعة .

يطرح الشاعر في البداية محتته الذاتية كفرد في مواجهة المجموع « الناس في بلادي » ، ثم يفلسف هذه المحنة في تجربته التالية « اقول لكم » ، وتكون النتيجة التالية نوعا من التأمل العميق ومحاولة اكتشاف قوانين الصراع الانساني « تأملات في زمن جريح » . داخل هذه الاتساق الفكرية تتفجر بذور الرفض الذي يحرك وجدان الشاعر الى محلكة البطل الروماني « احلام الفارس القديم » ، وفي ديوان « شجر الليل » يسمى لاكتشاف ايقاعات جديدة للمركب اللغوي ، فضلا عن حالة للتصوف التي تسيطر على وجدان الشاعر ، والتي انضمت وتبلورت بمسرحيته « مأساة الحلاج » ، هو ليس تصوفا متعاليا على الواقع ، بل هو تصوف مشارك في الحياة ، يسمى لاعادة صياغتها على نحو جديد ، بحيث تكون محتملة وممكنة ، وهذا ما يكشف عنه ديوانه الأخير « الابحار في الذاكرة » .

كذلك تقدم الشاعر باسهاماته في المسرح للشعري ، حيث يتحول البطل الروماني « الفارس القديم » الى بطل عدلى اجتماعي في « مأساة الحلاج » ، تقتله الكلمة ، فيقتنع باستشهاده فوق ظلم السلطة وشهر الواقع ، ثم يدين القهر في « مسافر الليل » ، وفي « ليلي والمجنون » يقتنبا بالفارس المخلص القادم من بعده ، بشرط ان يحمل سيفا ، واخيرا يتكشف مسرحيته « بعد ان يموت الملك » عن نوع من التأمل الفلسفي في قضايا الموت والحكم والحب والمستقبل .. الخ .

داخل هذه الرحلة الابداعية الخالصة ، يتقدم الشاعر دارسا ومؤصلا لتاريخ الفكر الاجتماعي في دراستيه «ماذا يبقى منهم للتاريخ» و « قصة الضمير المصري الحديث » . فضلا عن أن دراساته النقدية الخالصة تنهض على تاصيل النهج الاجتماعي في تقييم الفنون « حتى نقهر الموت » .

ان صلاح عبد الصبور يمثل رحلة فكرية عريضة ومتنوعة . وهذا الحوار محاولة للتعرف على منظوره الفكرى للثقافة العربية ، أو محاولة لتاصيل ثقافتنا العربية في مواجهة الغزوات الفكرية الحادثة أو المحتمل حدوثها .

س - لم تعرف الثقافة العربية منهجا واحدا ، يتعرف به الفنان على واقعه ، ويكتشف به رجل العلم قوانين الواقع العلمية .
ما اسباب هذا التشتت (التفكك) ؟ وما هي جذوره الفكرية ؟

ج - هذا سؤال محير * * * ويميزني حيرة ما تطلبه من البحث عن الجذور *

ان الثقافة العربية بمعناها الاشمل من أقدم الثقافات ، فلقد عاصرت ما يسمى بالمصور المظلمة والمصور الوسطى وعصر النهضة والعصر الحديث ، وتلك كلها كلمات ناقصة الدلالة عندنا ، اذ هي تؤرخ للثقافة (الاغريقية - الاوربية - الامريكية) ، ومن الخطا البين ان نطبق هذا التقسيم على ثقافتنا العربية *

لنبحث لذن عن معالم أخرى لمطورنا الثقافي ، أو بالأحرى لتغيراتها الثقافية ، فليس من الضروري ان يكون كل تغير ثقافي تطوراً نحو الأفضل * *

لقد نشأت ثقافتنا العربية الكلاسيكية من القرن السادس الميلادي الى القرن الثاني عشر تقريبا كما نشأت كل الثقافات الكلاسيكية التي سبقتها وعاصرتها * فمن الثقافات التي سبقتها الثقافة المصرية القديمة والافريقية والرومانية ، بل والهندية والصينية ، ومن الثقافات التي عاصرتها الثقافة البيزنطية * وكل هذه الثقافات كانت لها شروط وملامح *

كان من ملامحها الاعتماد على الغرض النظري دون الملاحظة ، والاعتماد على اكثر من الاعتماد على العقل * والميل للرأى الواحد بدلا من تعدد الآراء والانطلاق من تضاد مزعوم بين الروح والمادة ، والعقل والمعاطفة ، والايمان باحادية النظرة ، والنظر الى كل ما يخرج عن الاجماع ويتجاوزه بأنه هرطقة *

ومن خلال هذه القيم كلها تنشأ الثقافة الكلاسيكية الرصينة التي تعنى بالتجويد والتحسين ، وتنسج اثوابها الجيدة على الأنوال القديمة ، وتنتج مجتمع النظام لا مجتمع الخلق والابداع الخصب *

لكن العالم حدث فيه تطور جديد ، حينما كنا نحن غافلين مقهورين ، وذلك بإفحلال المصور الوسطى ، أو بالأحرى باستهلاك الحضارات القديمة لذاتها وفشو حضارات جديدة *

وكانت ملامح الحضارات الجديدة هي البدء بالملاحظة والتجربة للاعتناء الى الغرض النظري أو التعميم المستقرا من شتات التجارب * وتغليب العقل على النقل ، بل إعادة النظر في النقول المختلفة ووضعها على محك النقد التاريخي ونقد النصوص * ثم الترحيب بتعدد الآراء ايسفا بان الحقيقة هي ثمرة الحوار ، وانحيا ربح التضاد بين الروح والمادة ، والعقل والمعاطفة *

ولست هنا في معرض التوضيح للملمح للثقافات المعاصرة . ولكني أريد أن أقول أننا لم نكد نشتد في هذه الأفاق منذ أواسط القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين، حتى أصيب المجتمع العربي بنكسة حادة أذعن على درأجه إلى نمط الحياة الفكرية القديم الذي تجاوزه العالم منذ سبعة قرون على الأقل . فاصبح مجتمعا تقليديا ، معتمدا على النقل ، وعلى للفروض دون التجربة ، ودخل في متاهة الحديث المصطنع عن تضاد الروح والمادة .

ويلغ الأمر مداه حين أنكرنا كل ما حققناه من اقتراب من مصطلحات واشراط الفكر المعصرى ، حتى تجرأ بعضهم ، فعد رواد تجديد الحضارة العربية الأول مثل رفاعه الطهطاوى ومحمد عبده وغيرهم مهزطين !!

س - في السنوات من ٦٠ حتى ٧٠ ، استطاعت الثقافة العربية أن « تنحت » لنفسها لتجاها قوميا يكاد يكون مساويا لبعض القوميات الأخرى . ما هى الشروط الواجبة للحفاظ على قوميتنا من الغزوات الفكرية ؟

ج - أعود إلى ما أغفلته من الرد على سؤالك الأول . . . لقد استطاعت حفنة من أعلام الفكر العربى أن تنحت لنا اتجاه قوميا فعلا ، ولم يكن ذلك بين سنتى ٦٠ ، ٧٠ ، والا كنا منكرين لجهود الأسلاف .

والأضرب هنا مثلا بهجـال الشعر ، فلولا شوقى والمهجريين والرومانتيكيين لما استطاع الشعر العربى الحديث أن يولد .

وفي مجال المسرح مثلا ، لولا صنوع والنقاش وفرح انطون وتوفيق الحكيم لما وجد المسرح العربى الذى شهدنا يقظته في سنوات الستينات .

إن رواد عظماء قد اثروا الحياة الفكرية ، وخطوا لها مسارا جديدا ، وذلك بفضل جهودهم في نقل اشتراطات الحضارة الجديدة إلى بلادنا . لقد كانوا جميعا مواطنين عربا ، ولكن أعينهم كانت مفتوحة على التاريخ . وكانت لديهم هذه الحاسة التى تجعل من الأديب انسانا مجاوزا لواقعه إلى آفاق جديدة ، وبالتالي تجعل منه أديبا تاريخيا .

وكان الانحسار الذى نواجهه الآن هو الثمرة المرة لتفكرنا لتراث القرن التاسع عشر والعشرين في مجال الحركة الفكرية الذاتية . فلقد استيقظت عناصر السلفية التى كانت زائدة في مجتمعاتنا ، وحاولت العودة إلى الحياة . وكان من شعاراتها هذه الكلمة التى وردت في سؤالك وهى «الغزو الفكرى» .

لقد حاولوا اخافتنا بها سموه الغزو الفكرى ناسين ان هجرة الامكار والاراء ليست غزوا ، وان استقبلت القيم الجديدة في مجال الفكر، هو شأن كل امة متحضرة تستحق هذا الوصف. ولقد كان العرب الذين انشأوا حضارتهم في القرن السابع الميلادى هم أكثر الناس تمثلا للحضارات السائدة في زمانهم وكانت كلها حضارات متقدمة عليهم تقدما كبيرا وواضحا .

ان الحفاظ على قوميتنا من «الغزو الفكرى» لا يكون الا بأن نسبح لأنفسنا أن نبغى فكريا بلا حدود . ولكن على أن نعرف الأصول دون الفروع ، وأن نلمس الجذور لا الاغصان المتناثرة المتنافرة ، ثم نستوعب كل ذلك لننطلق متجددين بجمائننا ودماء الآخرين .

والحضارة بعد ذلك ليست ملكا لأحد ، فانا في مكانى من أرض مصر العربية احس بامتلاكى - اذا كان في استطاعتى - لكل التراث العالمى من الاغريق الى آخر كلمة تخط في اوربا وامريكا .

واظنك ترى ان العالم الآن أصبح أضيق كثيرا ، حتى ليوشك أن يكون مدينة واحدة من مدن الفكر .

س - ترتبط الثقافة العربية ارتباطا حميما بالواقع العربى ، مثلها في ذلك مثل كل الثقافات الأخرى للقيمة والمعاصرة . ما هى أسباب تخلف ثقافتنا العربية ؟ وما هى عوامل الحفاظ على استمرارها وتطورها ؟

ج - كما يتصل سؤالك الأول بالثانى ، كذلك يتصل السؤال الثالث بسابقه .

ولنسال : ما الواقع العربى ؟ وما يميزه عن واقع آخر ؟ لنقل ان الواقع العربى لا يتميز بكونه عربيا ، لغته العربية ، ولكنه يتميز - ان كان هذا يعد تميزا - بجملة مكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وهو بهذا المعنى لا يكاد يفترق عن واقع ما يسمى بالعالم الثالث بشكل عام .

وانا اريد هنا أن أترك الحديث عن تعديل الظروف الاجتماعية للاجتماعيين ، وعن تعديل الظروف الاقتصادية والسياسية لأهل الاقتصاد والمبينة ، لولا أن هذه الظروف كلها تنعكس على الواقع الثقافى .

ان لا بد من خلق مجتمع حى ذى اقتصاد حى وسياسة حية لكى تكون لنا ثقافة حية .

وهنا ينقطع حبل الكلام ، فالحديث في هذا الموضوع فوق طاقتى ، ويحتاج لاتسان أو جملة من البشر علمهم اكبر من علمى .

سى - حتى الآن ما زالت قضية الأصالة والمعاصرة في الثقافة العربية قيد المناقشة والجدل . كيف تستطيع الثقافة العربية في مستقبلها أن توازن بين طرفي الجذب والقتل هذين ؟

ج - أريد أن أعدل من هذا التشعار ، فأجمله بدلا من « الأصالة والمعاصرة » ، أكثر دقة واختصارا . أريد أن أجمله « أصالة المعاصرة » .

وبدلا من أن يصبح جهدنا أن نكون أصلاء ومعاصرين ، فليكن جهدنا أن نصبح « معاصرين أصلاء » .

إننا لا نريد أن نحمل تراثنا على اكتافنا كعب . فالتراث في معناه الحق يفتسب إلى من يستعيد منه لا من يحافظ عليه فائرا مجمعا في علب التاريخ ومتاحفه .

والتراث وحده لا يصنع ثقافة ، والا أصبحت تكرارا سقيما لتجربة انسانية كانت جديده في زمانها ثم فقت بعد ذلك مبررها التاريخي والانساني .

ولقد علمتني رؤيتي للتاريخ الا اغلو في تقدير اهميتنا . هذه المغالة هي نقطة ضعفنا ، ومنها توجه الينا السهام القاتلة .

إن الثقافة العربية الكلاسيكية ليست اكبر قدرا من الثقافة الهندية أو الاغريقية .

لقد كانت رقعة دولة الممولى أو دولة العثمانيين أو الامبراطورية البريطانية اكبر اتساعا من رقعة دولة العرب في أوج ازدهارها .

ولقد قدمت حضارات كثيرة ما يربو على الحضارة العربية من مفكرين وادباء وأطباء وفلاسفة وعلماء .

فلماذا إذن هذا الزهو بالأجوف ؟

ولماذا نتخيل أننا وحدنا أصحاب التراث الذي يجب أن يحرص عليه جامدا ، بل أن نحرص على أن نكرره بنفسى ظروفه وإنجازاته . وأوجه قصوره أيضا . . .

إذن . . لا شد هناك ولا جذب ، بل إن علينا أن نمضى في اتجاه واحد ، وهو :

الأصالة المعاصرة . . .

الطياف

حسين علي محمد

من اطلق نهر المساء
على الصحراء
مقتحماً اقواس الظلمة والاثواء
من رسم النهر وسيعاً كالطيف
بديعاً كالخريف
ورفع الجنة فوق ضفاف الصيف
وخط حكاية عشق للغباء ؟
من دفع السمانة للبحر
ولوح بالنهر
فأقبلت الاطياف تغني احلام الشعراء ؟

هل تخشى « الاسوار »
وريشتك الخضراء انتفضت
تقتحم النار
أجبنى
فلاطياف تجاورني
والصحراء ردائي !

حكاية الفلاح الفصيح مطاوع عبد الصبور أبو الزايم

مع الرئيس المؤمن محمد أنور السادات شخصيا

سعيد الكفراوي

وكم في مصر من الضحكات ولكنه ضحك كالبكا

بيت شعر عربي ومثل شعبي مصرى

لأنه لما رأى الشمس تشرق من المزارب ، ونظرها تغرب في
المشارك ، وأحس بدباب القيامة يشيب لهولها الولدان ... كانت حشرات
الأرض الصغيرة تزحف في اتجاه جسده الضامر ... أحس لحظتها بتجمع
الغيوم والمواصف وميجان البحر ... وصرخة الوحش في الغابة المظلمة
... لم تكن الأرض في دوراتها المحتوم داخل ذاكرته المشوشة إلا نغير
لزلزال آت تشم رائحته حيوانات للجحور ... لذلك ضاقت الحياة بوجه
الفلاح (مطاوع عبد الصبور أبو الزايم) ... نظر حواليه بقريته
التي تقس في دلتا النيل ، لم يجد سوى الحاجة تشد خناق الخلائق ...
وكذلك روح جديدة كانتها. هزيمة الموت تسرى بين الأزقة والحارات ، كانتها
الألوان القديمة للطين القحيم المهترى ، والناشع على جدران البيوت ،
وللكالح على الأسطح النافرة بالقش والوقيد الصائف كالشوك .

قال : كأنما اتجاه الركب الى البحر ... الى الموت ... الى حدود
الزمن المشارف على نهايته ... حدثتني أمي عن أبي ... عن جدى ...
عن شيخ مسجنا القديم ... وقسيس قريتنا في حضن الجبل ... عن
للرواة الأول ... هؤلاء الذين جابوا المقامى ... والأفراح ... يمزفون
لحنا واحدا ... اننا باقون ، نزداد عددا كالنمل ... واقفين في وجه
للعاصفة ... وإذا متنا نموت كالاشجار واقفين وتظل ذكرانا في الحواشيت
وكتب السير ، وفي أفواه المداحين ... حادين كحد موسى ... لكن
للغيوم تحجب الشمس وتنفذ بالعاصفة (أربع اولاد يا مطاوع وقراريط
الأرض الستة لم تصد تكنى ..) حاول أن ينسى واقعه المر وينسغل
بحياته المادية ، لكن ضغط الظروف والاحوال ، ونداء الليطون كانت تدفعه
الى للشرد الدائم .. الى مخاطبة الفجر ، وللضريح السابع عند المصرف
الكبير في عصر الالهام المنقضية .. الى القبرة لأنها لأمه وبقية واخته ...

كانت تنفجعة إلى مخاطبة منبر الجامع الذى لا يعرف من بناءه ، ومن جلبه من البلاد البعيدة ... كان ينصت لصوت المقرئ ، وهو يرتل بصوته الرخيم في ليله الطويل ، ويشعر بشئ يتهده هو وعياله وامراته .

كانت رأسه على الوسادة وعينه تتابع الظلال التى تتعاضم بفعل حركة الصباح الغازى ، المردة ... الشياطين ... تلك الوجوه الحمراء للشريفة والعيون تلك المحمرة ... قوافل الهجرة الى الوطن ... وجوه زرق وبيض وحمر وصفر وعلى كل اللال ، كان الليل في الخارج طرحة سوداء لامرأة قروية .

زحف حتى حقيبة ولده القماش ... دس يده فيها وأخرج كراسته للصغيرة ... أمسك بقلمه الصغير ... كتب على السطور الغير واضحة .

« للرئيس المزمع » محمد أنور السادات ، .. عندى من الأسرار الخطيرة ما يهم أمن الدولة وأمنكم شخصيا ولا يمكن البوح به الا لحضرتكم ، .

لإرسال

مطاوع عبد الصبور أبو العزائم

العنوان كفر حجازى مركز المحلة الكبرى / غربية

حين جاء النهار قام من نومه ان كان قد نام ... توشا وصلى بحكم العادة التى يمارسها كل صباح ... توجه الى المركز وهناك سجل خطابه الى رئاسة الجمهورية وعاد الى قريته منتظرا .

مر اسبوع وهو ينتظر ... في منتصف الاسبوع الثانى فكر ان يكتب خطابا آخر لكن في ضحى اليوم التالى شاعنت القرية الصغيرة ضابط النقطة التابعة لها قريتهم « قرية مطاوع ليس بها نقطة بوليس لانها لا تستحق ، لذا اكتفت الحكومة بدوار العمدة الازلى ، كان الضابط وخلفه عسكر اللورية يتوجهون ناحية الدوار ... تجمع الناس خلفهم ، فطاردهم العسكر في الازقة والحارات ... وقف كلب أجرب ضامر على حجر كشاعد المقبرة ينبج بصوت مسكين يطارد به الغرباء ... اندفع من الدوار خفير الكفر يجرى ناحية دار « مطاوع ، ... سال عنه زوجته فاجبرته : بأنه ما يزال نائما صاح فيها الخفير : أن توقظه لان الدنيا مقلوبة ، غاليها ولطفيها ، وضابط النقطة ذات نفسه يطلبه سريما .. قبل أن تساله امرأة « مطاوع ، خير انشاء الله .. ايه اللي جرى ؟ نهرما صارخا : أن تمشى بلا لكاعة وتصحى زوجيها ... استيقظ « مطاوع ، على صياح الخفير ومبط درجات سلمه الطينى ، وهو يفرك عينيه من اثر النعاس صاح بالخفير مالك يا جدع بقرعت ليه ؟ هي الدنيا خربت ، ولا يعنى الدنيا خربت .

سار امام الخفير لا تطرف له عين .

جلس امام الضابط بغرفة التليفون ... سأل الضابط :

- أنت مطاوع ؟

- أئوة يا حضرة الضابط .

لخرج الضابط رسالة مطاوع التى ارسلها للرئيس ... قال له :

- أنت اللى أرسلت الجواب ده ؟

تأمل مطاوع الرسالة ورد :

- نعم .

مز الضابط رأسه ، وامتدت يده الى شاربه الكت تعبت به :

- أيوه يا سيدى ... ايه هى الاسرار التى تعرفها ، وتهم امن الدولة ، وأمن الرئيس شخصيا ؟

صمت مطاوع لحظة ... ركز نظره على الضابط الوسيم ، ثم قال :

- يا حضرة الضابط ... دى مسائل شخصية بينى وبين الرئيس ولا يمكن - زى ما قلت لسيادته فى الجواب - اتقوها لحد غيره ... الموضوع خطير يا عالم ولا يمكن أبوح به الا للرئيس .

- يا ابنى خطابك وصل الرئيس ، وحوله على جهة الاختصاص واحنا فى النقطة جهة الاختصاص .

- على راسى يا حضرة الضابط ... الأمر خطير ... والناس سرقاما السكينة ... ودى مسائل متعلقة بأمن الوطن والرئيس .

صاح الضابط مهددا :

- اسمح يا مطاوع بلاش لف ودوران ... اما ان تقول كل ماتعرف واما ساضحك فى السجن حتى تنكسر رأسك والبسك قضيتين ... ازعاج للسلطات ، واختلاق قضايا مزعجة وكاذبة .

- يا حضرة الضابط لا تزعج نفسك ... لن اتقول الا للرئيس ... واذا جرى لى شىء مبلغه فوراً ... هى الدنيا سايبية ولا معنى للعنبا سايبية .

اسقط فى يد الضابط ، لجا الى المراوغة والمفاورة ... ظل يحور بالرجل مدة طويلة من الزمن ولكنه لم يحصل منه على كلمة ولبعة تهمنى عليه ... محده وسبه بصوت عال ، لكن نظرات مطاوع المولعة ، والهدوء الذى يشمله اتلق الضابط وأمره بالانصراف .

خرج مطاوع فوجد للبلد عن بكرة أبيها تقف عند شجرة التوت
القمحية ، المظلة جسر التزعة المواجه للدوار ٠٠٠ (خير يا مطاوع ٠٠٠
الدنيا جرى فيها إيه ؟ الدنيا مقلوبة عليك إيه ؟ معقول ان الرئيس شخصيا
باع لك جلاب ٠٠٠ اياك تكون عامل عاملة سودة ، وغتروح فيها
يا مطاوع ؟

كان وحده يسير على جسر النهر ٠٠٠ بينما الشمس تغرب وتسقط
في الحقول كرة من نار ٠٠٠ انصياح الطيور البيضاء لعودة يالفا كل يوم
ويراها في كل مغرب ، لم تستطع أن تزيج من صدره التوتر الذى يدفع
الدم الى قلبه الجامع (اجمد يا مطاوع ٠٠ الأمور بتتعد ، وعليك
بالمثابرة ٠٠٠ اما أن تكسب كل شيء أو تخسر كل شيء ٠٠٠ المسألة دلوقت
بينى وبين الرئيس شخصيا)

مراكب راحلة ٠٠٠ مواء يضرب القلوع ويحدث صوتا كالزمرجة ٠٠
أبراج حمام في أرض مشجرة بأشجار مثمرة ٠٠٠ فلاحين على جسور الترع
في عودة آخر النهار ٠٠٠ شعر بأنه جزء من هذا العالم القائم منذ الأزل
٠٠٠ المتزن بناموسه الذى لم يختل شعرة واحدة ٠٠٠ لكن مطاوع في رؤيته
الآن يراه يميل الى حيث لا يعرف ، وتدور به الطاحونة في الاتجاه المعاكس
٠٠٠ نحو زوال الشمس التى تنفس طريقها للظلام .

حث المسير الى المركز ، ومن مكتب التلفزيون الوحيد للكائن في شارع
خلفى ٠٠ شد للرئيس تلفراف « أهانوني يا سيادة الرئيس بسدوار
العمدة وذلك لاننى رفضت أن أبوح لهم بما أعرف من أسرار تهم أمن للدولة
وأمنكم شخصيا ،

اليوم يوم جمعة ٠٠٠ ساعة خروج المصلين ٠٠٠ كانت تنسجع في
شارع القرية السيارة الفورد الحكومية ، تتبهما (جيب) صغيرة ٠٠٠ لمح
الأهالى مامور المركز ٠٠ فصاح ولد ٠٠ المامور في البلد يا اولاد ٠٠٠ كان
المامور ونصف دسنة من مخبرى المباحث العامة بالمركز ٠٠٠ التفتوا حول
دار مطاوع واخذوه بين دهمشة الخلق وصراخ زوجته الذى ارتفع بشكل
مفاجئ كالعويل ٠٠ بينما كان مطاوع بين المخبرين يصيح فيها « ان
تسد حلقها لان الدنيا لم تخرب بعد يا امرأة » ٠٠٠ كان لحبيب الأقدام
واللون الكاكي ووجه سناكى البنادق في ظهر اليوم الحار وقع شديد
الوطأة على النفوس الطيبة التى لم تالف تلك التظاهرات العسكرية الا في
النادر ٠٠٠ اجسوا بالخوف والجزع على مطاوع ٠٠٠ كانوا يدركون ان
ثمة شيء يحدث ، ولكنهم لا يفهمونه ، فقط يدركون ان واحدا منهم مهدد
بمصيبة مجهولة ، خاصة وانه مطاوع ٠٠٠ سميرهم وحكاهم ٠٠٠ والذى
كثيرا ما يصعد المنبر ليخطب الجمعة في غيب امام مسجد البلد .

في غرفة المأمور تطلعت عيناها بالمروحة المستقيمة ، ويوجه السكرى
القاسى الوائف امامه قال المأمور :

- ازيك يا مطاوع .

- بخير يا بيه .

- تدخن ؟

- مفيش مانع يا بيه .

سحب السيجارة الكليوباترا السوبر وتأمل طولها المفرط ، بينما
كانت ولاعة للسيد المأمور تتوهج بشعلتها الطويلة امام عينيه أخذت
الشعلة المفاجئة وكادت تغمره موجة من الضحك المفاجئ والمأمور يمد
يده السمينه الحمراء اليه ، لكنه قاوم موجة الضحك وأخذ من السيجارة
نفسا عميقا واستراح .

- ليه حكايته يا مطاوع ؟

- خير يا بيه ؟

- قالب الدنيا وش على ظهر ليه ؟

- ليه يا بيه ليه اللي جرى كفى الله الشر .

- ليه الاسرار اللي عنك يا مطاوع ؟

- هو الأمر وصل سيادتك ؟ هو سيادتك عارف انى بلغت الرئيس

في آخر تغراف بعقوله اننى مش حقول الا له شخصا . اصل

المسائل خطيرة يا بيه ويتخرج من ايده الجميع .

- ليه هي المسائل الخطيرة يا مطاوع ؟

- هو أنا قلت لسيادتك .

- ليه اللي أنت قلت يا مطاوع ؟

- اننى مش حقول الا للرئيس أنور شخصا .

- أسمع يا ولد لف ودوران مش عايز اما انك متقول حالا للى

أنا عايز أعرفه منك ، والا متقول غصب عنك .

- متضربونى يعنى على أى الاحوال الرئيس لا يرضى بالظلم ،

ولما هتقابله محكيه كل اللي اتعمل فيه وأنا فى الموضوع

ده يا قاتل يا مقتول .

لأن المأمور ، وعدت حقته ، واختار أن يدخل لمطاوع من باب آخر .

- يا ابنى الرئيس مش فاضى يقابل كل من حب وحب هذه

أمور دولة وللى أشدر أنا أعمله ، مش لازم نتعجب فيه للسيد

الرئيس .

- مفهوم يا سمادة اليه لكن لما الأمور تهقى خطيرة لازم

يتدخل فيها الرئيس بنفسه .

- لسمع يا مطاوع سنتين الازمر اللي اتعلمتهم مش هيميلوك
فيلسوف علينا ... آخر الكلام كل ما عندك لازم تقوله والا
ساضعك في السجن .
- لالي تشوفه يا بيه .

امام اصرار مطاوع وعناده لم يجد المأمور الا ان يصيح في العسكري
الواقف ان ياخذ ابن الكلب ده ويضعه في السجن ليعرف حدوده ، ويتعنم
الأدب .

موت ليلتان عليه بحجرة الحجز كان شريكا فيهما مع الحشرات
الدووية التي تزرع بها هذه الحجرات ، والتي كانت تتسلل من للشقوق
وتزحف بالليل الى جسده ... كانت تأتيه صيحات العسكري النساب
تحمل له السباب بامه وابيه ... لا يمكن ان ينسى عندما طلب للذهاب
الى دورة المياه وان العسكري بصق في وجهه ولكمه في صدره لكمة كاد
قلبه يتوقف منها ... كانت حكاية البصق في الوجه هي ما تزعجه
وتدعى مشاعره ... وكان يتمتم بين نفسه بصوت خفيض : الانسان
ربنا كرمه فكيف تبصقون على وجهه ،

لجأ المأمور الى آخر ما في جعبته ... احضر زوجة مطاوع وبناته
... اخبرهم انه مهدد بالسجن وربما الاعدام ، وعليهم ان يجعلوه يعترف
بكل ما يعرف والا الموضوع سيخرج من يده ، ويستدعي الى مصر وربما
بعد ذلك لن يروه ابدا ... ويمكن يعقلوه بتهمة عمل انقلاب ضد
الدولة او يلققوا له تهمة انه من الاخوان المسلمين ، ويمكن يقولوا عليه
شيوعى كمان ... وساعتها انتم عارفين ايه اللي هيجراله .

بكت زوجته بالأم ... هتفت مستعطفة المأمور ... دا احنا غلابة
يا بيه وملناش لا في الطور ولا في الطحين .. ربنا ما يرميك في ضيقة
ويحفظ ولاياك ... صرخ فيها المأمور بصلافة ... ان خروج زوجها
مرهون باعترافه بما يعرف ... وانها تقدر تقنعه بالكلام .

احضر مطاوع لمقابلة زوجته وبناته ... كانوا يتكثرون في حجرة
المأمور للواسعة ، كانوا يبكون وامراته تنتحب وتجفف دموعها بطرحتها
القديمة ، الحائلة اللون .. ليه كده يا مطاوع .

تركها المأمور وخرج .

قالت له زوجته :

- وبمدين يا مطاوع ... قصدك ايه من ده كله ؟ بيتقولوا عليك
لخوان مسلمين ،

- اسمى يا ولية ... انشاء الله يقولوا شيوعى كمان ... سيبك
من اولاد الكلب جول ... انا عارف شغلهم كويس .

- اتكلم يا مطاوع ... قول ... مترمناش وترمى نفسك فى مصيبة

رق قلب مطاوع عندما خطت بنته أمينة للصغيرة ... أمسكت بثوبه
الازرق وجذبت ناحيتها ... نظر فى عينيها فوجد فيهما حنان الدنيا كله ..
حضان غريب كأنه مساحة مائلة من النور المشع ... من خضرة الحقول
للشاسعة ... كان نور عينيها ملان بالخوف والرمبة ... خاف أن يضعف
أمام بنته التى لم تلفظ لفظا وإجدا ... طلب من زوجته أن تتوكل على
الله وتروح وتترك الامر لصاحب الامر ... قال لها : تريخ نفسها وانه
لن يقول لا للمامور أو لغيره أى كلمة .

انفع المامور كثور هائج صائحا :

- يعنى ده آخر كلام عندك ... طيب ... اخرجى يا امرأة واتركى
ليه الامر اخذ للعسكرى زوجة مطاوع وأولاده ... قال المامور لمطاوع
ان الرئيس يطلب منه تقريراً عن الامر فرد عليه مطاوع : كيف تبصقون على
وجوه العباد ورد عليه المامور ... يا ابن الكلب وظيفتى مهددة ، والرئيس
يباشر الامر بنفسه ... ويمكن انتقل الصعيد فى عملتك السوداء دى ...
شعر مطاوع بالانتصار ، وبنشوة غريبة زادت تماسكا ... سعد بذلة
المامور وانكساره وأن موضوعه استفحل وهتف ... تكلم تبيان ...

عندما صرفه المامور وجلس ليكتب تقريره ... كان مطاوع فى طريقه
الى مكتب التلغراف يرسل برقية بما حدث ذكرا للرئيس أن ابن آدم
كريم ولا يصح البصق فى وجهه ، وأنه لن يقول ما يعرف الا له شخصيا
حتى لو قامت القيامة .

انقضى أسبوع لم يكن لأهل البلد حكاية الا حكاية مطاوع والمامور
... كانوا فى تجمعاتهم الليلية على المقاهى ، وعلى شطآن الترع وعلى
رؤوس الحقول ... فوق أسطح الافران فى وسط الدار ... بين زوجاتهم
لا يقصون الا هذه الحكاية ... كان يجسد أحلامهم ... حكايا فرسان
المواويل والأولياء الذين يعرفونهم ... حتى الاطفال فى ضوء مكلوبات،
المقاهى يختارون أدوار مطاوع والمامور .

كان وحده قد انزل عن الناس ... لجأ الى الصمت والسكون،
يلقى بنفسه فى اتساع الحقول جالسا على (الصلية) القريبة من النهر
حتى يأتى الليل حاملا السلى والخفاء ... كان يعرف أن موضوعه قد
استفحل وانها لن تنتهى على خير لكنه كان مصمما على السير فى طريقه
حتى النهاية :

اسبوع من استدعى لمقابلة المحافظ ... كان رجلا اشيب الشعر
ضيق الصدر من ربه مزم ... دخل عليه مطاوع في مكتبه للفسيح
... ستائر خضراء وكراسي جلدية وصورة للرئيس مرفوعة اليد ...
عانقت عيناه رفوف مكتبة عليها كتب لم تفتح منذ شرائها .
جلس امام المحافظ ... عاجله قائلا :

- اسمع يا ابني موضوعك انا عارفه كويس ... الرئيس اتصل بي
وطلب مني اناؤه على خير ... اعوزك تعتبرني زى ولدك ،
وتكلمني بمنتهى الصدق والصرامة ... ان كنت عايز فلوس
منعطيك ... عايز شغل منشغلك ... عايز أرض منعطيك ...
ه فدادين في أرض الاصلاح اللي جنبكم ... بسر قول كل اللي
تعرفه .

قال مطاوع بصوت خفيض :

- يا سعادة الباشا اللي أعرفه لازم اقول للرئيس شخصيا .
مز المحافظ رأسه وضغط أضراسه وقال :
- اسمع يا ابني جماعة الاخوان المسلمين المنحلة في بلدكم ميعملوا
حاجة في الرئيس .
- اكثر يا باشا .
- الشيوعيين اللي في المركز ... الكفرة دول ... هيفجروا قنابل
في مصنع الغزل .
- اكثر يا باشا .
- وانت بتحفر في أرضك سن المحراث جر كنز فرعونى قديم واعوز
تبلغ الرئيس .
- اكثر يا باشا من كل ده .
- القيامة متقوم وربنا أعطاك سرها لوححك .
- حاشا لله يا سعادة الباشا ... المسألة شخصية بيني وبين
الرئيس .

احتاج المحافظ وركبه مائة عفريت .

- ملعون أب السائل الشخصية ... اسمع يا ولد انا مش فاضى لك
دار النهار بالحافظ ومطاوع ... لم يستطع ان ياخذ منه حقا ولا
باطلا ... هو على اصراره جامد كالحجر والحافظ يثور ويهدأ حتى انه
خاف ان تفاجئه سكتة قلبية تودي بحياته ... صرف مطاوع الذى ارسل
تلغرافه بأخر خمسة جنديات كانت في جيبه .

وعاد الى البلد تتواتر حوادثه .

- مطاوع ابو العزايم يقابل الرئيس يا رجاله

انفجعت الصيحة اول الامر ، في عصر اليوم شيء غريب ... عليها أهل
البلد على وجهها ، يرتطونها بكل ما فات من أحداث ... عليها ابن
عبد الصبور ونجح ... لذا تسللت الى الحواري والأزقة وبخلت
البيوت ... حطها الأطفال يجورون بها كدورة الفك ... دورة النهار
والليل ... موسم الحصاد ... حدث جارق للمالوف لا يروونه في امتداد
الزمان والمكان ... في اللحم ... الرئيس خبط لزنق ... لكن الصيحة
كانت تتأكد فلقد وصلت اشارة الاستدعاء الى الدوار وعلى مطاوع أن يسلم
نفسه للمحافظة لترحيله لرياسة الجمهورية غدا ... فلقد تحدد له موعد
مع الرئيس المؤمن السادات شخصيا .

– الرئيس السادات شخصيا .

قالها عجوز يضرب كفا . بكف ، ويرمش بعينيه المرموتين ويضحك
كاشفا عن فم خال من الأسنان .
– والله ولا الحكايات يا مطاوع .

تجمعوا في داره ذات الدور الواحد ... كان جالسا على مصطبة
ببحراية القاعة بجسده الضامر وملامحه المصرية السمراء مأخوذا بالحدث
وكانه مصاب بالحمى ... لكن الخوف لم يعرف الى قلبه سبيلا ...

القت امرأة « زرغودة » فنهزها رجل ولقف .

– والله صبرت ونلت يا مطاوع ... الرئيس شخصيا .

– يمكن يعينوه وزير زراعة ... حد عارف هو عارف ايه ؟ تقولشي
هو صندوق مقفول .
الا ماتكلم ولا نطق .

– اجمد يا مطاوع ومتنساش تقول للرئيس انور عن احوالنا ...
البلد عيظه كهريه ... ومدرسة اعدائية ومستشفي ...
ومتنساش تقول له غير الولد امين مخزن الجمعية اصله حرامي
وابن كلب .. وقت للرئيس ان كان فاضي يوم الجمعة يفوت على
البلد عشان يشوف بنفسه الفقر لللى حاطط على العباد زى القضا
الاستمجل

– وقل له كمان يرفع سعر القطن جبتي الأرض ضففت يا مطاوع
ومعنتش بقرمي محصول زى زمان .. دول بيقولوا انهم بيبيعوا
القطن بالشئ الفلاني للخوجات ... الحالة حاطه وربك هو
اطلع على احوال العباد ... وانك مننا وعارف يا مطاوع .
صاحت امرأة وحيدة معروفة بالبلد انها ليس لها احد :
– قل له يا مطاوع يجعت كمسوة العيد ... الهجوم ذابقت وبقت
ملاهيل .

- ويبلغه ان الراجل رئيس الجمعية حرامى وابن كلب ٠٠٠ هو
مش غارف الحاجات دى ولا ايه ؟
- وخذ معاك الشكوى دى كل الناس ختمين عليها ٠٠٠ رسمية
يعنى ٠٠٠ فيها كل حاجة .

ضحك احمد ابن نفيسه الذى يجلس القرفصاء بجوار ظهر الفرن
رافعا عصا من القوت اطول منه .

- وقتل له ان الجماعة الى معاهم فلوس فى البلد طفوا ٠٠٠ وغلوا سعر
الأرض علشان ميقدرش يشتريها غيرهم وانهم زادوا غنى ، والفقير
حطت عليه المصيبة وكتمه نفسه دا احنا يا ناس عريا والدنيا
متوج من الغلا .

رد عليه آخر مازحا :

- بكره أمريكه تبعت الفلوس والدنيا تشتى خير يا ابن نفيسه .
- يا أخى كان المستخبي بان ٠٠٠ امريكة مين يابا . دول عالم
ميهماش الا مصلحة لليهود .

قال آخر :

- الغريب فى الموضوع ان الرئيس طرد روسيا وجاب لنا اليهود
وامريكه . حد يجيب اليهود البلد يا جدعان .

رد ابن نفيسه ساخرا :

- علشان تكمل ٠٠٠

- وهو يعنى فيه فرق ما بين روسيا وامريكه ٠٠٠ ما العن من ستى
الا سيدى .

- لكنهم بيقلوا على رئيس أمريكه ده انه راجل طيب ومؤمن .

- مؤمن زى الرئيس بتاعنا كده ؟

رد ابن نفيسه :

- مؤمن وبيصلى فى الكنيسة ٠٠٠ ده كلام برضك ، والله هو وارد
على جنة .

- سد حلقك يابن نفيسه ٠٠ الرئيس كنتر راجل طيب .

رد ابن نفيسه ضاحكا :

- مش اسمه كنتر يا جاهل ٠٠٠ اسمه كلتر .

- والله يا ابن نفيسه وبقيت بتتكلم زى الخواجات اللى مالبين

- مصر ٠٠٠ ورحمة امك لهيدخلوا اللجنة غصبا عنك .

- يا عم جنة مين بلا مصر ٠٠٠ دول لهم الدنيا واحنا لنا الآخرة .

- والله يا ابن نفيسه ، خاسر الدنيا ، خاسر الآخرة .

قال ابن نفيسه منزعجا :

- يا نهار اسود يا اولاد... يعنى منطلق من المولد بلا حمص...
لا دنيا ولا آخرها... وأجرتها متختم باليهود كمان... الله
يرحمك يا أمه .
هى مضلمه كده ليه فى وش الناس يا جدعان .

سادت فترة صمت ، وزاغت أبصارهم ... انقطع الضحك الصافي
كصفاء السماء فى مغربية صيفية... عادوا الى نفوسهم التعبة ...
وسقطت عيونهم على الأرض تتابع النمل والذواب الصغيرة التى يالافونها
فى دورهم وحقولهم ومراقدهم ... وغشى المجلس حزن مفاجئ ، كالأحلام التى
تأتى فى ليالى الشتاء الطويلة ... نظروا ناحية مطاوع ، كانوا يشعرون
نحوه بالحب ... انه رجلهم ... ابن قريتهم ... الشخص الوحيد فى
بر مصر كله من بين الفلاحين كلهم المؤهل لمقابلة الرئيس المؤمن شخصيا .
سلم مطاوع نفسه لمباحث المركز ، التى سلمته بدورها لمباحث
المحافظة ، وهناك قابل مفتش المباحث الذى بادره بقوله :

- تحدد لك ميعاد مع السيد الرئيس ... احذرك من هنا ... اياك
تخفى شئ عن سيادته ... هناك عندهم كافة الطرق للى متخليك
تقول ... اللى انت عاوزه هيعطوك ... واذا راسك نشفت
انت عارف ليه اللى هيجصلك .

نظر فى عينيه الضيقتين ، أحس مطاوع فيهما بخبت غويط كبت الميا
العين المركبة عليه طلعة الميا فى الجهة الشرقية من البلد ... أحس ان الجد
قد بدأ .

فى الصباح كان يجلس فى مكتب « الياروان » الخاص بالسيد
الرئيس ، فى انتظار تلقى شرف المقابلة .

ممر طويل محفور فى الجنة ... سجادة حمراء بطول الممر مفروشة
على أرض من رخام أحمر ... جلب الملوك للملوك ... رخام الجدران
والمصنوف أحمر مورد والقصر كتصور السلاطين فى كتب ألف ليلة ... جدران
الممر مزينة بلوحات لحدائق وطيور وأثمار ملونة ... صور لناس لايعرفهم
ولكنه سمع عنهم الكثير ... خديوات وجوارى وعرائس ترفل فى أثواب
النعيم ... ست من الحرير تجلس على تكة من خشب للصندل مكسوة
بقطيفة زرقاء ، خلفها ستارة حمراء كدم الذبائح ... امرأتين كحور العين
تمسكان يمزجحتين من ريش للنعام تهبان الهواء على سيده القصر
المصورة ... سجاجيد عجي فيها ألف لون ... ألف شمسي ... والف
قمر ... كان يشعر بجفعات هواء بارد - رغم حرارة الجو - وكان يتسائل
عن مصدر هذا الهواء البارد ويهمس لنفسه سبحانه الله ... هواء بارد فى عز
بؤونة الحجر ... وصل عند تقاطع الممر بممر آخر فراعهم طولهما قال فى

نفسه : يا نهار اسود قصر كله ممرات ٠٠٠ شمس ملونه بكل ألوان الطيف
تحكسها زجاجات الذوافذ الملونة ، فتسقط على رأس تمثال لفنأة كلهطه
القشطله ، عارية الجسد ، تاخذ وضعا معيبا جعلت مطاوع يستعيز من
الشیطان الرجيم مرات ٠٠٠ بعد مبوطه السلام وفي صحن القصر كانت
نافورة مياه ، يتصاعد ماؤها في شمس النهار ويسقط كحبات اللؤلؤ على
وجه أسد يطارذ غزاله ظنهما مطاوع يتنفسان ٠٠٠ تنبه لهما عندما رأى
جمود الأسد وصمت الغزالة ٠٠٠ ود لو استراح على حافة النافورة وغسل
وجهه من مائها المتدفق كينبوع ٠٠٠ كانت فسحة القصر كالجنة ٠٠٠ وكانت
الأرض كالجنة ٠٠٠ والجدران كالجنة ٠٠٠ وكانت قريته بعيدة عند آخر
حدود العمار ٠٠٠ في المكان الثاني من الدنيا ٠٠٠ وكانوا صفا طويلا
ينوحون في ظل شجرة السنط الجدياء ٠٠٠ يطاردون أرواح الاسلاف الهائمة
في أرض الوادي وفي الصفحات الكاذبة المكتوبة بحبر الخديعة ٠٠٠ سمع
عويلهم هناك ٠٠٠ يا ولداه ٠٠٠٠٠ محاجر وقبور ٠٠٠ سواقي ونهر ومراكب
وغيطان على حدود الشوف ٠٠٠ مراكب شرعية تمخر عباب الزمن ولا تعود
من رحلات القروش القليلة الا بعد الزوال ٠٠٠ بعد المغارب وفوات
العمر ٠٠٠ ياولداه ٠٠٠ زمان يروح وزمان يأتى ٠٠٠ ناس تيجي وناس
تروح ٠٠٠ ضرب سنابك خيل المالك في الأرض يضوى منها الشرر فيعمى
عيون الزعر أولاد الفلاحين ، الحرافيش ٠٠٠ مساتير الناس ٠٠٠ الله يرحمك
يا أمي ٠٠٠ قصور شادت وبادت بالأيادي السمرء ٠٠٠ قلاع على المرافئ
باقية ٠٠٠ خربه ٠٠٠ يلطمها موج البحر الطويل المدى ، الصبور كقلب
فلاح ملآن بالغل والحق ٠٠٠ ياولداه ٠٠٠ أساطيل لناس أغراب ٠٠٠
خوجات ويهود وترك ٠٠٠ وتربط مراكبهم في موانئ الوطن ٠٠٠ أهلا
بالزوار ٠٠٠ الضيوف ٠٠٠ أهل الخير والروء ٠٠٠ يعجبهم الذيل ٠٠٠
تعجبهم الشمس ٠٠٠ تعجبهم الأرض والقمحة فلا يعودون منها أبدا ٠٠٠
شاهد يا بحر الذيل ٠٠٠ شاهد ٠٠٠ عمال تراحيل يحملون على اكتافهم
أجولة الخيش اللآنة بالخيز الجاف الذى ينخره العفن ، وجرار المش
المود ، والبصل الزاق الرائحة ٠٠٠ شاهد يا بحر الذيل ٠٠٠ شاهد ٠٠٠
أرض أهل الملوك والولاية ٠٠٠ الزرع أخضر يا مملوك ٠٠٠ القطن
أبيض ٠٠٠ أراضى الارز تغمرها مياه الفيضان ٠٠٠ المحصول وفير ٠٠٠
تحملة العربات الى المخازن التى تقفل علينا بالضبة والمفتاح ٠٠٠ قيلولة
الضهر تحت ذكر الثوت العريق ٠٠٠ أصوات النائمين وشخيرهم العالى ٠٠٠
مئة مواء الشرذ في عز بزونة الحجر ٠٠٠ فرعون الاله ينطلق بعربته
الحربية يطارذ الفريسة ووالى الولاة يعاقر الخمر ويختلى بالقلمان فى الستر
الجليل ٠٠٠ ياولداه ٠٠٠ واحنا تحت سور القلعة ننظر عيولنا أكمل
الأسياذ ٠٠٠ الأغا التركى حامى حمى الحرمين ، أكل اقوات اليتامى يصيح

من أعلا عرشه ... فلاح خرسييس ... ادب سييس ... للرحمة يا ملوك
للهدوم دابت ... للناس أكلت أولادها ... لحنأ أحرار أولاد أحرار ...
يا بحر النيل لا تفيض ... قطعت السكك وإيام السلطة والبحر والغياب
ليس لها آخر ... ياولداه ... الشمس بعيدة الخال ... القمر مخنوق
في ليلة بحرية .

امام باب بنى اللون ، لامع كعين عبد أسود ، وقف مطاوع أمام لافتة
مكتوب عليها « الرئيس ، دق قلبه وأصلح من هندامه ... دارت برأسه
الصور وارتعش ... تطلع له مرافقه وعمس في أذنه وكأنه يخشى من صوته
أن يجرح صمت المكان :

- الرئيس .
- على الله للتساهيل .
- طرق المرافق الباب ، فأتى الصوت من الدخل :
- ادخل .
- انفتح الباب على حجرة واسعة ... همس مطاوع لنفسه مأخوذاً .
- يا خلق الله كل دى حجرة .

حجرة واسعة ... ستائر مسحلة ... نافذة مشرعة على حقيقة
القصر الملائنة بالزهور والثمر ... صور للرئيس بالحجم الطبيعي ... صور
لحرمة التي يعرفها مطاوع ، جميلة وريانة وأصغر منه كثير في السن .
كان الرئيس يجلس في مواجهة مطاوع ... ينفث دخان غليونه هادئ ،
الأعصاب ، يرسم على شفتيه ابتسامة الرضى واللوثوق ... ووجهه الأسمر
يلمع بطريقة غريبة .
- ادخل يا ابني .

تقدم مطاوع وجلا يسوى من هندامه ... يكبس طاقيته للصوم
في رأسه ... كان لاتساع الحجرة وترتيبها وجمالها أثر عكسى في نفس
مطاوع ... أحس أنه في فراغ الجرن في ليلة قروية تركه المرافق ... وجها
لوجه مع الرئيس .

- أقعد يا مطاوع .
- العفو يا سيادة الرئيس .
- أقعد يا ابني .

قالها للرئيس بصوت حاد ... جلس مطاوع على كرسي معد له
موضوع بعيد عن مكتب الرئيس بمسافة محسوبة ... قال الرئيس :

- شربت حاجة بره يا مطاوع ؟
- نعم يا سيادة الرئيس .

- كويس .
- صمت الرئيس قليلا ثم قال :
- ازيك يا مطاوع .
- ربنا يعطيك الصحة يا سيادة الرئيس .
- أخبار البلاد عنكم ايه ؟ ما انت عارف يا مطاوع اننى فلاح برضك ... فلاح زيك يعنى .
- العفو يا سيادة الرئيس .
- عفو ايه يا راجل ... أنا قضيت عمري اقلع وازرع فى ميت ابو الكوم .

(من المعروف أن الرئيس المؤمن ترك قرية ميت ابو الكوم وعمره ثمان سنوات ولم يكن يذهب اليها بعد ذلك الا فى الاجازات وبعد ان أصبح سيادة الرئيس شخصا) .

- للعفو يا سيادة الرئيس ... الزراعة دى لينا ... كفاية على سيادتك عبء الحكم .

صمت الرئيس قليلا ونفخ دخان غليونيه ونظر تجاه مطاوع ثم قال :

- ايوه يا مطاوع أنا كل جواباتك وتلغرافاتك قراتها ... وموضوعك أنا كنت متابعة بنفسى ... لدرجة انه شغلنى كثير ... ايه بقى يا سيدى المعلومات اللى انت تعرفها وتهم أمنى شخصيا وأمن الدولة ؟

جف للامعاب فى علق مطاوع وأصبح زوره خطبه ... واسودت الدنيا فجأة أمام غنييه لدرجة أنه كان يرى الرئيس كشبح ... ظل باعت ... ولم يعد يسمع الا صوت مكيف الهواء « الجنرال » المسيطر على قسدر الحجرة ... بحث عن الكلام لكن كان قد جف معينه ... ظل يبلى ريقه ويجهد جهيد يوقف سرعة ضربات قلبه ... بعد فترة مهمم .

- أصل ... أصل الموضوع ثم سكت .
- ضحك الرئيس بصوت عال وفاجاه بقوله :
- الله انت متعلمهم عليه أنا كمان يا مطاوع ... مش كفاية المامور والمحافظ .

هتف مطاوع من أعماقه « للعمر واحد الرب واحد ... ولالى لازم يتقال ... لابد أن يتقال .

- يا سيادة الرئيس ... اخويا مات فى حرب اكتوبر .
- كويس ... لكن ده ماله ومال موضوعنا ؟
- وابن على غالى مات فى حرب سبعة وستين .

— طيب يا سيدى يشكروا ٠٠٠ وبعدين ؟

قال مطاوع :

— ياريس انا جاي لك من البلد اقول لك ثلاث كلمات « متصالحش اليهود يا ريس ، حل الصمت كالتضاء ٠٠٠ وتساعد صوت آلة التكليف الامريكية ٠٠٠ اسند الرئيس ظهره الى مسند الكرسي العالى ٠٠٠ كان ينفخ غليونه ولا احد يعرف فيما يفكر ٠٠٠ بينما الشمس فى رابعة النهار تستحم فى حماتها ٠٠٠ احس مطاوع انهلقى بحمله الثقيل فى وجه العاصفة واستراح ٠٠٠ ضغط الرئيس على زر الجرس فانفتح الباب ٠٠ سحبوا مطاوع من قفاه كالفريسة ، كانت عيناه فى عين الرئيس لم تطرف لامعة كالنصل وكلماته فى الحجرة لها صدى كالرعد « متصالحش اليهود يا ريس ، ٠٠٠ صاح الرئيس ان يغلقوا عليه الباب ولا يدخل عليه احد .

الغريب فى الامر انه مر شهر وشهران وثلاثة ٠٠٠ مر عام ولم يعد مطاوع ٠٠٠ والغريب فى الامر ان اهل البلد عرفوا ما دار بينه وبين الرئيس ، وعرفوا ايضا ما كان يخبىء مطاوع بل جميعهم تمنوا لو قابلوا الرئيس ليقولوا له مثل ما قاله مطاوع ٠٠٠ لا يعلم احد كيف عرفوا لكنهم عرفوا وللسلام ٠٠٠ والاغرب فى الامر انهم كانوا يحكون الحكاية ويضيفون لها من عندياتهم ٠٠٠ واصبح مطاوع كادهم الشراوى وسعد اليتيم ٠٠٠ حتى ان احدثهم وهو يحكى قال :

ان مطاوع فز فى وجه الرئيس وقال له : انت مبي فوضك تصالح اليهود .

وان الرئيس خاف منه .

« يلماز جوناي » .. السينما والشعب

الياذة تركية

برهان شاهلي

في الأول من نيسان عام ١٩٣٧ ، وفي زاوية خرساء من قرية « ينيجه » التابعة لمدينة « أضنه » ، والواقعة في القسم الغربي من كروستان ، في الجنوب من تركيا ، تعالت صرخات طفل ولید انجبته المرأة الكردية الفقيرة « غولو » من زوجها الفلاح الكردي « حميد » الذي سمي ابنه « يلماز » ، و « يلماز » تعني (الذي لا ينتهي ، لا يلين ، الثابت) .. ولم يطرأ في ذهن الوالدين الفقيرين ان ابنهما التحيل هذا سيدخل التاريخ من أوسع ابوابه ، وسينتشر اسمه في أرجاء العالم .

لقد عاش يلماز طفولة قاسية ، فلم تكن العائلة تعرف اللحم الا في الاعياد أو المناسبات بل ان ضربات الحياة كانت اقسى على الطفل يلماز ، اذ اغتالوا آباء وهو في السابعة من عمره . لكن الأم الكردية البسيطة تحملت كل هذا وسعت بكل ما تملك من قوة وإصرار من أجل أن يواصل ابنها دراسته ، كي لا يلاقى تلك الحياة المرة القاسية التي لاقتها وزوجها ، الفقيد . فأرسلت ابنها اليافع الى مدينة « أضنه » القريبة كي يواصل دراسته المتوسطة والثانوية فيها ، و « أضنه » هذه مدينة كردية كبيرة وشهيرة بانتاج القطن .. وهي مركز ثقافي واقتصادي مهم .. وفي هذه المدينة مارس الفتى يلماز مختلف أنواع المهن كي يستطيع ان يعيش ويواصل دراسته ، فقام بممارسة العمل الزراعي مع عمال الترحيل ، مارس التسكع ، عمل اجرا عند أحد القصابين .. بل وبدأت قراءاته الاولى ومحاولاته الادبية بالكتابة وفي (أضنه) فتحت امامه ايضا بوابات الحياة .. فتعرف على عدد كبير من المثقفين الاثراك والاكرد التقدميين ، لكنه كان مأخوذا بمعرفة وتذوق طعم الحياة ، وكان يجد نفسه مدفوعا لمصادقة الشباب القادمين من شرق وجنوب تركيا ، أي من كردستان . في (أضنه) تعرف يلماز على للكتاب : لورهان كمال ، بكير يلديز ، يشار كمال ، ديمرتاش جايغون وغيرهم .

وما إن انتهى الثانوية حتى التحق باستنبول ، ومنذ عام ١٩٥٨ أصبح الفتى يلمز طالبا في كلية الاقتصاد التابعة للجامعة التكنولوجية .. ولكنه كان شديد التعلق بقريته وبمدينته الجنوبية ، فرائحة الأجساد المعروفة للفلاحين «الفقراء» وهم يجمعون الفتح تحت أشعة الشمس الالهية لا زالت تدب في أنفه وتلأ عليه هواءه لذا سرعان ما لقب نفسه بـ «يلماز جوناى ..» و «جوناى» تعنى الجنوب ، اعتزازا منه بمدينته وأهلها البسطاء ..

ولكن مشكلة الخبز ومواصلة الدراسة اقلقته .. فأخذ يعمل كاتبا ، وعاملا في تشغيل الانلام ، بل إن عشقه للسينما دفعه الى أن يطرق أبواب الاستوديوهات ، فأخذ يظهر في مشاهد سينمائية لعدد من الانلام مثل : فيلم (أطفال هذه البلاد) و (الملابس المبرقشة) عام ١٩٥٩ ومى من اخراج عاطف يلماز .. وحاول مع عدد من زملائه إصدار مجلتيهما (دوروك) و (بون) اللتان لم تستمرا طويلا لظروف مالية .. وفي هذه الفترة كانت قصصه وبعض أفعاله قد أخذت طريقها الى المجلات والصحف التركية .. كما أن جبه الكبر للسينما دفعه لكتابة سيناريو فيلم (زهرة في الصحراء) .. ولكن السلطات ساءما ما يكتبه هذا الفتى الجنوبى فاتهمته بالدعاية للشيوعية بسبب إحدى قصصه فحكم عليه بالسجن لمدة سنة ونصف ثم نفى لمدة ستة أشهر .. « وقتها لم أكن أعرف ما معنى الشيوعية » هكذا قال يلماز بمرارة ساخرة في إحدى لقاءاته عام ١٩٧٤ .

قضى ثمان عشرة شهرا في السجن ، وستة أشهر نفيا في قرية (قونية) .. وفي رسالة شخصية وجهها جوناى من سجن (السليمية) الى زوجته بتاريخ ١٩٧٢/٩/١٨ متحدثا عن نفسه ، اعتبر فيها فترة نفية الى هذه القرية الكردية واحدة من أهم المراحل في حياته .

وفي السجن بدأ يلماز بكتابة الفصل الأول من روايته (ماتوا واعاقهم ملتويه) والتي نشرت بالروسية باسم (الحياة الفاسدة) .

بعد قضاء فترة السجن والنفى ، لم يستطع يلماز الحصول على أى عمل لمدة سنتين .. « كنت جائعا .. أبحث عن عمل .. أى عمل .. » هكذا كتب عام ١٩٧٢ .. ولم يكن أمامه سوى أن يطرق أبواب الاستوديوهات .. فطرق أبواب استوديو (ميرج - فيلم) ، حيث اقترحوا عليه التمثيل في فيلم (الشجاعين) ، وبعد هذا الفيلم الذى نجح نجاحا كبيرا ، انهمرت عليه الدعوات من قبل المخرجين ، بوفرة وغزارة ، وأخذت الصحف تلقبه بـ (الملك القبيح) بينما المشاهرون يتكبرونه مثل النجوم للرجولة .. ويذكر يلماز أنه (عندما بدأت امثل في السينما ، كان المنتجون

والمخرجون اللذين يفضوننى مضطرين للاعتراف ، هذا الفتى القبيح
يؤدى الادوار افضل مما يؤديها ممثلينا الوسماء ، عند ذلك قلت انا ..
ما دام ممثلوكم ملوك الجمال ، فلاكن انا ملكا قبيحا .. اها الصحف فقد
التقطت هذا اللقب ، ثم الذى اصبغ لصيقا بى ، .

عن هذه الفترة كتب الروائى الكردى المعروف بشار كمال معبرا عن
حزنه لموت يلماز جوناي .. و في عام ١٩٥٨ اقترحت عليه العمل في فيلم
(اطفال هذه البلاد) ، لقد وجدته جميلا ومثاليا الى حد يمكنه من تجسيد
بطل الفيلم الذى كتبت له السيناريو . ولقد فرضت على المنتج ان يقوم
جوناي بالدور الرئيسى في فيلم (دائرة الحراء) الذى اقتبس من احدى
قصصى ، لقد برهن يلماز جوناي على موهبة عالية في الادب كما في
السينما ، .

كان يلماز يحلم ان يكون ممثلا .. ولكنه اخذ يفكر بجدية في ان
يصبح مخرجا ، ورغم ذلك استمر في كتابة السيناريو والتثيل والعمل
كمساعد مخرج .. فقد اخرج الفنان الكبير لطفى امير عقادى عام ١٩٦٦
عن سيناريو لجوناي فيلم « قانون الحدود » الذى لعب جوناي فيه دور
البطل الرئيسى .. واحداث هذا الفيلم تجرى في كردستان تركيا بالقرب
من الحدود الايرانية . ويطله قروى كردى (خضر) تضطره لقمة العيش
الى ان يعمل مهربا .. وتحت تاثير احدهم يحاول (خضر) ان يسير في
الطريق القويم فيعمل مساعدا لمعلمة القرية ، لكنه لا يستطيع تحمل
استبداد وجور الاغا فيقتله ويهرب الى الحدود ، لكنه يقتل في حقل
الافلام . وفي عام ١٩٦٦ ايضا ظهر على الشاشة اول عمل اخراجى لجوناي
وهو فيلم (المرأة .. مهرة وبنفذية) .. ثم ظهر على الشاشة عام ١٩٦٧
فيلمه الآخر (انا كريم) عن سيناريو له ومن اداؤه ايضا .. بعد ذلك
ظهر فيلم (سعيد خان) عام ١٩٦٨ الذى حصل على الجائزة الثالثة في
المهرجان السينمائى الذى اقيم في (اصفه) كما حصل يلماز نفسه على
جائزة افضل دور رجالي ، اذ انه قام باداء دور البطل الرئيسى .. وفي
نفس العام ظهر فيلمه (القبيح) .

وبعد فيلم « سعيد خان » كثر الحديث عن يلماز جوناي كسينمائى
طليعى في تركيا ولكن رغم ذلك كان يلماز كغيره من السينمائيين التقدميين
الذين تحاصروهم الشركات السينمائية وسيل الاعلام التابعة كان يضطر
للعمل في عدد من الاعلام التجارية ، كممثل ، من اجل ان يوفر بعض المال
لاتجاز فيلم خاص به يجسد طموحاته . لقد سمى من اجل ان يتحرر
للسينما في تركيا من رتبة السينما الغربية بحيث تجد لغتها الخاصة
وتأثيرها ، واقميتها وانسانيتها . كما سمى من اجل ان يعكس الواقع

الحقيقي لتركيا وتعددها القومي وركز في مؤلفاته على (الانسان الشرقى) في تركيا ، وعلى حساسيته وخصوصيته القومية .

عام ١٩٦٩ ظهر فيلمه (**الذئاب الجائعة**) عن سيناريو له ومن تمثيله أيضا . . وما أن جاء عام ١٩٧٠ حتى انتشر اسمه في العالم بعد عرض فيلمه (**الأمل**) الذي كتب له السيناريو وقام بأدائه بنفسه كالمعاده . . وهذا الفيلم يتحدث عن حوذى عجوز ، ينقل بعربته السواح والمتنقلين ويدور بهم في المدينة ، وذات يوم يقع حصانه تحت عجلات شاحنة مسرعة فيقضى نحبه ، وهكذا يفقد الحوذى جواده الوحيد ، وخلال بحثه يلتقى الحوذى المعجوز بصديق قديم يحدثه عن وجود كثر في الصحراء خارج المدينة ، فيصدق الحوذى كل ذلك ويمضى مع صديقه وآخرين الى البرارى . . وبعد فترة من البحث اللا مجدى يفقد المعجوز عقله ويصبح مجنونا .

حصل هذا الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في المهرجان السينمائى العالمى الذى أقيم في غرينوبل في فرنسا . . كما حصل على الجائزة الأولى عام ١٩٧٠ في مهرجان السينما بتركيا ، ولكن السلطات منعت الفيلم عن العرض بحجة أنه يسئ الى المجتمع التركى ويشهر بالسلطات الحكومية . ورغم قرار النح فقد عرض الفيلم على شاشات العالم . . أما النقاد السينمائيون في تركيا فقد اعتبروا هذا الفيلم أهم فيلم يرسم ملامح الاتجاه الواقعى في سينما تركيا . أما مجلة (جيون - أفريقيا) التونسية فلقد اعتبرت الفيلم واحدا من أهم افلام سينما العالم الثالث . . كما قوبل بترحاب حار في كثير من بلدان آسيا وأوروبا وشمال افريقيا .

لقد استطاع يلماز جوناى بتجسيد معاناة الانسان البسيط بأستاذية فنية عالية كما استطاع تصوير عالمه الداخلى وقلقه وبحثه اللاهوف عن السعادة . عن الكثر الضائع في الصحراء . وفي نفس العام ايضا اخرج يلماز فيلمه الآخر (**الضيم**) .

لقد كانت بداية السبعينات مرحلة عطاء خصّبت بالنسبة لجوناى حيث أنهى كتابة روايته (ماتوا وأعناقهم ملتوية) ، والتي كان قد بدأها في الستينات عند سجنه الأول . . وهذه الرواية تتحدث عن الفلاح (خليل) الذى ترعرع تحت رعاية الأغا ، فيكبر على الطاعة للمياء له ، اذ كان الأغا يشعره دائما بفضلله عليه ، الا أن ظروف الحياة القاسية اللا انسانية التى يعيشها الفلاح (خليل) وحلمه بالسعادة تدفعه للتمرد على الأغا . . وفي ليلة ممطرة يهاجر الفلاح (خليل) مع حبيبته (أمّنة)

الى المدينة ليستقبل حياته الجديدة . وقد حصل يلماز على روايته هذه جائزة (أورهان كمال) . ولكن يلماز لم يستلم الجائزة لأنه كان وراء القضيبان ، فبعد الانقلاب العسكري الفاشي في ١٢ آذار عام ١٩٧١ ألقى القبض على عشرات الكتاب والفنانين واعتزل بتهمة مساعدة المعتقلين اليساريين وبتهمة انشاء ملجأ للفوضويين ولايواء عدد من الشباب الهاربين من الجندرية . وكان كوناي قد أنهى اخراج عدد من الأفلام قبل اعتقاله حيث ظهرت له الأفلام التالية : (لباس) ، (غدا . . اليوم الأخير) ، (الأب) و (البكاء) .

لقد كان كوناي يثير حقد وكراهية جميع القوى الرجعية ، فباستقلالته في الانتاج (أسس استوديو كوناي - فيلم) ، وبفكرته اليسارية ، واعترازه القسومي كان يثير حنق رجال السينما . ولقد حرصوا ما استطاعوا ضده من خلال الصحافة والاعلام . لذا فان الحكم على كوناي بسنتين من السجن قد اثار عاصفة من الفرح عند القوى الرجعية، واليمينية ، التي اخذت تسخر من (الملك القبيح) الذي فقد ليس فقط حريته وانما إمكانية العمل ايضا . وفي عام ١٩٧١ اجتمع كل من الفنانين : ريتشارد بيرتون ، اليزابيث تايلور ، ميلينا ميركوري ، بيتر بروك ، توني ريتشاردسون ، وآخرين . ووقعوا على رسالة موجهة للسلطات التركية معبرين فيها عن احتجاجهم بالحكم على كوناي مطالبين باطلاق سراحه .

وحينما أقيم عام ١٩٧٢ مهرجان للسينما في الانتيل حصل فيلم (الأب) على المرتبة الاولى من ناحية الاخراج ، وحاز يلماز نفسه على جائزة أفضل ممثل للدور الرجالي ، ولكن القوى الرجعية واليمينية مارست شتى الضغوط على لجنة التحكيم التي وجدت نفسها مضطرة لتغيير النتائج ، فمنحت الجائزة الاولى لفيلم (كارا دوكان) للمخرج يلماز دورو ، بينما منحت جائزة أفضل ممثل للدور الرجالي للممثل التركي المعروف (جونيت اركين) عن دوره في فيلم (الذنب الجريح) للمخرج لطفى أمير عقاى ، الا أن جونيت اركين رفض هذه الجائزة وصرح بان كوناي هو الذى يستحقها . وهكذا ، وبغض النظر عن النتيجة ، انتصر كوناي رغم القضيبان .

وما قد مرت سنتان وكوناي خلف القضيبان ، ولم يظهر له خلال ثلاثة أعوام أى فيلم ، وفي بداية عام ١٩٧٤ وبعد خروجه من السجن صرح يلماز للصحفيين « ان وجودى في السجن هو جزء من نصالى الاجتماعى . اما الآن فواجبى اخراج فيلم جديد » . وفعلا بدأ العمل بأفلام جديدة . وظهرت له أعمال كتابية عديدة . حيث صدر

كتابه (زنزافنى) عام ١٩٧٥ ، الذى كتبت عنه مجلة (ملتسان) : بان
جوناي يعرض فيه آراءه حول النضال من أجل تطهير الوعي من عبودية
العادات ، وحول نشوء العلاقة الوثيقة بين الفنان الثورى وجماهير
الشعب .. ومن آرائه « انه من غير الصحيح اعتبار الأدب البروليتارى
عاملا مساعدا ، يقع خارج نضال البروليتاريا من أجل السلطة ، أنا اعتقد
انه لا ينفصل .. انه جزء حيوى لا ينفصل عن هذا النضال .. وان الفنان
الثورى لا يمكن له الا أن يوجد في اعماق هذا النضال ويؤدى واجباته التى
تفرضا عليه الثورة » . كما صدرت عام ١٩٧٥ رايته (الروح) التى
يتحدث فيها عن مشكلة الجهل والامية بين اوساط الشعبية في الريف .
وصدرت رايته الاخرى (المتهمون) التى يروى فيها نضال أحد الشباب
الجامعيين ضد الفاشية والحكم المسكرى ، وبالتحديد كان يروى أحداث
انقلاب عام ١٩٧١ المسكرى .

ان هاتين الروايتين هما امتداد لروايته الاولى ، ولقد استطاع جوناي
خلال ثلاثيته هذه أن يطرح قضية صراع الذات الانسانية وتناقضاتها
المقدمة . وفي عام ١٩٧٥ أيضا ظهر على الشاشة فيلمه (الرقيق) الذى
كتب له السيناريو ومثل الدور الرئيسي فيه الى جانب اخراجه ويروى فيه
قصد صديقين ، يلتقيان بعد فراق طويل الاول (عظيم - جوناي) والآخر
(جميل - كريم افشار) . لقد كانا صديقين حميمين في الجامعة .. وكانا
بناضلين مما من أجل مستقبل الشعب .. ولكنهما افترقا .. (جميل)
أصبح رجل اعمال ، اما (عظيم) فكان حظه اقل .. ولكن ساء ان
يرى رفيقه على هذه الحالة .. لا حسدا منه وانما كان يرى صديقه يلهث
وراء مصالحه الشخصية فقط . ولقد حاول (عظيم) أن يذكر رفيقه
بمواقفه السابقة وتاريخه النضالى .. لكن دون جدوى .. لان جهوده
كانت تصدها بالمقابل الجهود المبذولة من قبل زوجة (جميل) التى تحاول
جاهدة أن تبعد تأثير (عظيم) على زوجها وتكن روعة الفيلم في المشهد
الاخير حينما تقوم زوجة (جميل) بصنع (عظيم) وبدلا من صوت
الصفعة ينطلق صوت اطلاق رصاص ، مكثفا الرمز على موت العلاقة بين
هذين الصديقين .

لقد استطاع جوناي هنا أن يجسد فكرته البسيطة بان معنى الحياة
يكن في النضال من أجل الشعب . كما استطاع في فيلمه هذا ان يمس
المشكلات التى تقلق المثقفين .. كما حاول ان يجسد نظريتين اخلاقيتين
للعالم وللانسان .. الاولى نظرة انسانية خيرة ، والثانية نظرة انانية
مليئة بالحناءة والخصه .

لاى فيلم (الرقيق) اعظم ترحيب في كل تاريخ السينما بتركيا من
حيث الاقتبال الجماهيرى .. وكتبت عنه الصحف والمجلات كثيرا جدا .

ولكن جوناى لم يقف عند هذا وانما بدأ باخراج فيلم (التلق) عن حياة
بروليتاريا الريف وعمال المصانع الريفية الحكومية .

لقد اراد جوناى فى فيلمه الجديد ان يتحدث عن الانتظار الابدى ،
عن الامل ، وعن التلق الذى يعيشه الشغيلة . فبطل الفيلم (جبار - ايركان
يوجل) اصبح ضحية العادات والتقاليد الجائرة .. فهو محكوم عليه
بالموت حسب العرف السائد بالانتقام الدموى والنار المشائرى الذى يسود
الريف . ولكى ينجو (جبار) من انتقام اعدائه ، عليه ان يدفع (دية)
فى وقت محدد والا فسيقتل . لذا فهو يعمل ليل نهار مع عائلته ، ويحاول
تزويج ابنته من الأغنىاء مقابل مبلغ يستطيع ان يسدده لطالبى النار مقابل
الحفاظ على حياته .. وحينما يعلن العمال فى مزارع القطن الاضراب من
اجل رفع الاجور واسعار القطن ، لا ينضم (جبار) اليهم .. بل يستمر
وحده مع عائلته بالعمل مما يؤثر حقد العمال عليه .. لقد كان (جبار)
يأمل ان يجمع المال المطلوب ليشترى حياته .. ولكن ذلك لا يتحقق ابدا ..
فابنته التى كان يامل ان (يبيعها) للاغنىاء تهرب مع حبيبها الى المدينة ،
والمال الذى استطاع جمعه لا يكتفى .. وما هو يلتقى بطالبى النار
وجها لوجه .. فيقتلونه .

لم يستطع جوناى ان يواصل عمله الاخراجى فى فيلم (التلق) حيث
سجن من جديد بتممة اغتيال قاضى مدينة (اضنة) وحكم عليه بالسجن
لعدة (١٨) سنة . فواصل مساعده وصديقه المخرج الكردي (شريف جورن)
اخراج الفيلم . حيث يحمل اسميهما معا . لقد استطاعا ، جوناى وجورن
فى هذا الفيلم ان يجسدا بشاعرية اخاذة فكرتهما عن الوحدة الطبقيية
بوجه المستغلين . كما عريا الظلم والبؤس والتخلف ، وشراسة الحياة فى
كرستان تركيا . كما ان جوناى قد بدأ باخراج فيلم آخر لم يستطع
ان يواصله حيث واصل اخراجه الفنان عاطف يماز وظهر باسم (البؤساء)
ولكن رغم السجن فان حضور يماز جوناى ظل ماثلا .. ففى عام ١٩٧٥
اخرج الفنان الشاب (ارثيم كيورج) فيلم (الاجازة) عن سيناريو لجوناى
وبمساعدة استوديو (جوناى - فيلم) .. واخرج الفنان (زكى اوكتن)
فيلم (التهمون) عن رواية جوناى وبمساعدة استوديو (جوناى - فيلم)
ايضا .. وفى عام ١٩٧٦ اخرج الفنان انشاب (بيلجى اولكاج) فيلم
(سيناتى يوم) عن سيناريو لجوناى . وفى مهرجان الانتيل عام ١٩٧٥
فازت افلامه الثلاثة (الرفيق) و (التلق) و (البؤساء) بالجوائز الثلاث .

لقد كتب الناقد السينمائى (اندر كامل بيجاجى) حينذاك بانه لو
استطاع يماز جوناى ان يخرج فيلما آخرنا عن حياة الشغيلة فى تركيا فانه
بهذا الفيلم الجديد مع فيلمي (الرفيق) و (التلق) يكون قد اخرج ثلاثية

رائعة عن مشاكل تركيا المعاصرة . ولكن كيف ذلك ويلماز خلف القضبان ؟ لكن ارادة الفنان المناضل لم تخضع للترويض الفاشي . . . فمن وراء القضبان أرسل جوناي السيناريو الاخراجي لفيلمه (القطيع) الذى قام بتصويره اصدقائه التقدميون ، وقام بتنفيذه الاخراجي الفنان (شريف جورن) . . . وفي هذا الفيلم أخذ يلماز يجسد بصورة أكثر وضوحا حياة الشعب الكردي المضطهد مستعرضا بانوراما الحياة في كردستان تركيا ، ميريا المعاديات والتقاليد البالية ، ومفاهيم العصور الوسطى حول العلاقات العائلية وحول علاقة الرجل بالمرأة . . فلحد الرعاة الأكراد يحب فتاة خرساء ، يتزوجها رغم اعتراض اخوانها واعتراض أهله أيضا . ويظل الراعى طوال الفيلم يسعى من أجل أن يذهب بها الى الأطباء كي يجروا لها عملية جراحية يمكن ان تحل عقدة لسانها . . فبيعب قطيع اغنامه ليذهب بها الى استانبول لاجراء العملية لكنه يقتل من قبل أخوة الفتاة الخرساء . وخلال هذا الفيلم استطاع جوناي أن يطرح بشكل واضح مسألة الشعب الكردي وظروفه حياته والمستوى الحضارى الذى يعيشه في تركيا . . كما أنه استند الى الموسيقى الكردية والى الفولكلور الكردي والأغاني الكردية .

ومن السجن أيضا استطاع اخراج افلامه (العدو) و (الصديق) . . كما أرسل من السجن السيناريو الاخراجي لفيلم (الطريق - يوك) الذى قام بتنفيذه (شريف جورن) أيضا حسب تعليمات جوناي . وفي ٩ تشرين الثانى عام ١٩٨١ تمكن جوناي من الهرب من سجن (سبارتا) متوجها الى أوروبا حيث استطاع استكمال مونتاج فيلم (الطريق) في سويسرا وبمساعدة بعض المنظمات الكردية . وقد شارك فيه بمهرجان كان عام ١٩٨٢ ففاز بالجائزة الأولى مناصفة مع فيلم (المفقود) لكوستا غافراس . . وعلى اثر ذلك قررت المحاكم التركية الحكم عليه لمدة (٧) سنوات اضافية وبتجريدته من الجنسية التركية . وتجرى أحداث فيلم (الطريق) بعد انقلاب (١٢) ايلول ١٩٨٠ ، بعد ان سيطرت الفاشية التركية على الحكم ، حيث تمنح (اجازة لخمسة سجناء) سيد على ، محمد صالح ، عمر ، يوسف ، مولود) . . والفيلم يسلط الضوء على ثلاثة منهم . . فهذا (يوسف) اصغره سنا يركب سيارة الباص وهو يحلم برؤية زوجته ، وفي الطريق يضع ورقة الاجازة فترجعه الجندرية الى السجن من جديد . و (مولود) الثرى نسبيا ، يامل باستغلال فترة الاجازة لعقد خطبته على فتاة لايسطيع أن يتحدث معها مباشرة الا بوجود رقيب من عائلتها . . و (سيد على) يجد نفسه مدفوعا الى قتل زوجته التى خانته أثناء غيابه والتى حجزها اهلها في الزريبة كي يأتى هو ليقتلها . و (محمد صالح) الذى لا يتمكن

من مقابلة زوجته لان أهلها يرفضون ذلك لأسباب عشائرية .. و (عمر)
الكردي الذي يتذكر مأساة عائلته التي تم تصفيتها على يد الجندرية ،
ويتذكر التعذيب في السجن و (عمر) الذي يحلم بالجبال المحصنة والحرية
.. حيث يمتطي جواده ويقرر الاحتفاء بالجيل وعدم العودة الى السجن ..
فتطارد الجندرية .. بينما هو يجتاز الأسلاك الشائكة متجها للجبل وسط
زغاريد النسوة .

لقد استطاع منفخوا الفيلم تصويره على الطبيعة ، في مدن وقري
كردستان تركيا ، حيث يعرض الفيلم القرى والمدن المحاطة بالأسلاك
وبالسجون وبالمسكن .. كما استطاع جوناي من أن يجسد الهموم
الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بكل ما يترتب عليها من تفاصيل .

وفي لقاء معه قال معلقا على هذا الفيلم : (انني في جميع افلامي
التي اخرجتها ، رغم نواقصها ، حاولت ، ان اباضل من اجل الحرية ..
وباعتقادي ان فيلم (الطريق) تمكن من تحقيق ذلك .

انني كردي ونحن في تركيا (١٢) مليون نسمة من مجموع (٤٥)
مليون نسمة ، وهذا يعني أننا ربع المجتمع التركي .. ولكن الكردي في
تركيا لا يملك حق العمل في بعض مرافق الحياة العممية ، ويتعرض الاكراد
للتهميش الى اماكن بعيدة عن كردستان كي لا يتهربوا ، واثناء اداء الخدمة
العسكرية لا يتسلم الجندي الكردي سلاحا .. انني في هذا الفيلم اريدت
أن اصور كيف أن تركيا هي سجن كبير للانسان .. وكل انسان منفي
حتى داخل هذا السجن .. وهذا النفي والغربة لهما سببان هما السلطة
السياسية وبقايا القرون الوسطى من عادات وتقاليد) .

ان شاعرية هذا الفيلم وقوته الفكرية ومضمونه الانساني وبساطته
الفنية دفعت الكثير من النقاد أن يطلقوا عليه اسم (الالياذة التركية) .

ولقد واصل جوناي عمله الابداعي في منفاه حيث كان يعيش متفكلا
ما بين فرنسا وسويسرا وألمانيا .. فقد أخرج فيلم (الجدار) الذي أنهاه
قبل فترة قصيرة من موته . وفي ٩ ايلول ١٩٨٤ نعت محطات التلفزيون
والاعلام الاوربية يلماز جوناي الذي مات بمرض سرطان المعدة حسب
التقارير الطبية والذي يعزبه البعض للسم الذي كان يدس له في الطعام
اثناء سجنه .

ان رحيل يلماز جوناي عن عالمنا ليس خسارة كبرى للشعب الكردي
المضطهد في تركيا فقط ، وانما خسارة للشعب الكردي في جميع اجزاء

كرديستان .. كما انه خسارة لا تعوض بالنسبة لتركيا وللشعب التركي والحركة الثورية والتقدمية في تركيا ، لانها فقدت برحيله ليس مخرجاً كبيراً وممثلاً رائداً وكاتباً موهوباً فحسب وانما فقدت محارباً عتيداً ضد الفاشية ، ومناضلاً لم تستطع ظلمات السجون وسيط السجانين وحرب العسكر ان تكسر عزمته الفولاذية او تحنى رأسه او تحيده عن طريقته . كما ان مؤلفاته ستحتل مكانها المرموق ضمن التراث الفنى والفكرى للشعب الكردي والتركى ايضا : وان افلام جوناي هي بلا شك الجسر الاساسى لبناء السينما القومية للكردية التقدمية .. كما ان جوناي نفسه سيعمد بلا شك المؤسس الحقيقى لهذه السينما الوليدة .

لقد كتب جوناي ذات يوم في اهدائه لروايته الاولى : ماتوا واعانقهم ملتوية) هذه الأسطر : (لكل انسان مدينته التى يحن اليها ، مدينته التى يراها في الحلم .. وعندى انا مثل هذه المدينة .. انها اصفنة .. حيث يعيش احبائى قلبى .. ولكن للأسف مات بعيداً عن اصفنة .. واناسها البسطاء الطيبين .

ماذا يمكن ان يقال عن افلام جوناي .. ! لقد صرح جوناي قبل وفاته بفترة قصيرة بما يلى :

« للحن ظلال عدة ، ووجوه عدة مثل الرياح ، العاصف ، الزهور .. ولقد حاولت ان اصل بين الحب والحزن والحزن فى افلامى ، حتى وان كان بعض الناس احيانا يجدون هذه الاشياء غير مفهومة ، او غير مستوفية حقها .. اننى اشعر انه مادام الانسان مستترا فى العيش فالحزن والحب والحزن سوف يستمر ايضا ، وباشكال مختلفة ، لان الانسان سواء كان عارفاً ام لا فهو الوحيد الاقدر على تحمل الحب والحزن » .

ان رحيل يلماز جوناي المبكر .. سيكون خافزاً للفنانين والسينمائيين الاكراد اينما وجدوا ، من اجل الانتباه ، بالسمى لعمل افلام تتبلور فيها بشكل اكثر وضوحاً مشاكل شعبهم الكردي ونضاله المستمر من اجل التحرر .. سائمين من اجل ان تأخذ السينما دورها فى نضال هذا الشعب كسلاح فكري .. فمن بين جميع الفنون ، السينما هي الاهم كما قال لينين .

الموسوخ هو فصل من رسالة ديبلوم الذى يقدم لقب درجة الماجستير فى النقد والبحوث السينمائية من معهد السينما المالى لمعهد الاتحاد السوفيتى بوسكو - الرسالة بعنوان (الاكراد فى السينما .. والسينما الكردية) .

المراجع

- ١ - السينما التركية - هسينوف - بالروسية - موسكو ١٩٧٨
- ٢ - الخرافات والواقع - ج ٥ - فصل السينما التركية - هسينوف - بالروسية - ١٩٧٨
- ٣ - مصر (الثرنفة الذهبية) - مجلة الثقافة السوفيتية - خاجادور جورخجان - بالروسية ١٩٧٢/١١/١٤
- ٤ - يلماز جوناى - بيلونا - مقدمة رواية (الحياة الفاسدة) - بالروسية - موسكو - دار التقدم ١٩٧٨
- ٥ - (الملك القبيح) - بوننوت - بالروسية - جريدة ابراندا ١٩٧٤/٩/٢
- ٦ - حياة كالاسطورة - الكسييف - الثقافة السوفيتية - بالروسية ١٩٨٢/٧/١٤
- ٧ - الحياة الفاسدة - بالروسية - موسكو - دار التقدم ١٩٧٨
- ٨ - فيلم الطريق - مجلة بيضة نك - عدد ٢ عام ١٩٨٢ - بالكردية .
- ٩ - رحيل فنان - حسن حمدي - مجلة الحرية - عدد ٨٢ الاهد ٢٣ ايلول ١٩٨٤
- ١٠ - نلتعلم العصر - محمد على اليوسفى - فاسطينى النورة - عدد ٥٢٨ في ١٩٨٤/١٠/١٢
- ١١ - المفود ويول - جميل حتمل - مجلة الهدف عام ١٩٨٢
- ١٢ - الحياة السيمينية - سيناريو فيلم القلق (الكلبوس) ترجمة فاضل جنكر .

في العدد القادم

الشعراء : محمد سليمان ونادر نائند واحمد طه ومحمد بدوى
يردحون على مقال : شعراء السبعينات ملهم وما عليهم للذكور
هاجد ابو احمد

شكوى الموظف الفصيح

وصفي صادق

سيادة الرئيس !
 رئيس مجلس الادارة ..
 ادارة الاهوات من شعبي التعييس .
 ولي نعمتي .. ولقمتي .. وخرقتي ..
 وسجنتي .. ووقفتي .. !
 صاحب ذلي .. وارتماشي ..
 واكتئابي .. وابتهاجي .. وسعالتي !
 مالك بسمتي .. ودمعتي ..
 وقهوتتي ..
 وطفلتتي .. !
 تحية الاذعان ..
 اذعان الدم المسفوك للسكين ..
 واللعاب للرغيف ..
 والضرير للظلام ..
 سيادة الرئيس دام !
 .. وبعد ،
 انا هو الموظف الخصى في بلاطكم والعبد ..
 والمريض بالسكر ..
 و الجلطة .. والصفراء .. والكبد ..
 انا هو الحقير للسلطة ..
 و الحقير لله ..
 انام بالحبوب ..
 اقوم بالحبوب ..
 اضاجع النساء بالحبوب
 ويفتح الرعب باحشائي القروح ..
 والتقوب .. والجيوب ..
 في كل ليلة ..
 امشط الاحزان من قلبي عيونا فجأة ..

مفقوة يسيل منها الدم والزلال ..

والسهاد .. والشحوب

سيادة الرئيس :

التمس الرجاء في علاوة ..

في بديل استهلاك بغل آدمي ..

طاعن في السن

يساق مشدودا . ألي عربتي الموت والجنون

مهزقا .. يجر أثقالا وأحلاما ..

وأصفادا .. وأفلادا من الأكباد

وانني - مولاي - لا أشكوك ..

فالشكوى لفرك .. هوان ومهذلة !

مولاي :

هل تمنحني رصاصة أخيرة تريخني ؟

تأشيرة حمراء ..

تصريحا لجثمانى بالدفن السعيد !

سيادة الرئيس دام

طابت على الأرض لك الأيام

وفي الختام ..

تقبلوا مني ..

أنا الموظف المخصى في بلاطكم والعبد

أزكى تحيه ..

تحية الأذعان ..

أذعان الدم المسفوك للسكين ..

واللماب للرغيف ..

والضربير للظلام

سيادة الرئيس دام ..

ترجمة : اعتقال الطائي — بودابست

اشتبان اوركين :

كتب مجرى شهر لقب « سيد المفارقة » ولد في العام ١٩١٢ وتوفي في العام ١٩٧٩ . بعد من أكثر كتابه نجاحا في فترة الستينات والسبعينات . درس الكيمياء ونال فيها شهادة مهندس . أدى خدمته العسكرية مع الجيش المجري خلال الحرب العالمية الثانية ، قضى أربع سنوات اسيرا في معسكر اعتقال ، حيث انكسرت هذه التجربة على أعماله بشكل ظاهر ، سافر الروح . لاذع . ابتكر نوعا من المفارقة الكوميدي اسمها « قصص في دقيقة واحدة » ترجمت أعماله إلى اثنتي عشر لغة ، في ثلاثين طبعة . وهذه القصص مترجمة عن اللغة المجرية مباشرة (المترجمة) .

فكرى عن الحرب

الحياة التي أكثر كثافة ، لأن الموت كل الوجود ، لأن كل دقيقة فيه تحمل بذاتها تلك الإمكانيات ، ولأنه سيكون آخر شيء . لذلك سيكون وقتك رخيصا وثميناً في آن معا .

للحرب صباح فقط ، وسوى صباح اليوم صباحها ، لأن ظهرتها ، بعد ظهرتها ، مساءها ، وهل لها غد ، أم خصوصاً بعد غدها . لا تدفق أبداً ، لأنك تريد أن تعيش وتحيا هذه الدقيقة أو الدقائق الخمس أو الربع ساعة فقط .

في تلك الدقائق يمكنك أن تشرب لو كنت عطشانا ، وتشبع أن كنت جوعانا ، وإذا لفك البرد يمكنك أن تمد راحتك فوق الجمر ، وأن تعبث يمكنك أن تستلقي على ظهرك في حقل الذرة ، ستعتقد بأنه لا يوجد في العالم من هو أسعد منك .

للنهايات القصوى تزامنها المواصل ، في آن معا . الرعب من الخطر وتلقى الخطر في اللاشيء ، في آن معا ، المخطط ذو الرأس البارد ودوره سيجارك الأخيرة على الجميع بلا استثناء ، في آن معا يدوسها رغبك كي ينفذ فروتك الرثة من الاحتراق .

للحرب التي ليس لها احتمال ، ولا الاحتمال ، لأن كل شيء ممكن أن يتساوى ، أن تستلقي في انحناء التل وسط الذرة ، وتفكر بسلام

الوطن تحت السماء المطرزة بالخيوم كالحملان ، ثم تتبدل بعد ريشة جنن الى وهيج وفسوء ، وحتى ما فكرت به ويمتته لوطنك ، بقى منه الكثير .
لمن لها الخلاص ، والمعنى والمبرر الوحيد ، يمكن فقط ، بعد هذه الحروب التى لا تعد ولا تحصى ان تكون آخر الحروب جميعا .

لان ليس هناك من سيمر .

لان المحطم ، سيتحطم فى مسببات محطياته . لان الجريح ينزف فى حقل الذرة ، مجهول وبلا اسم ، لانه ليس هناك من يحصد الذرة ، ولا من رأتى لدغته ويقلو الصلوات عليه .

ولان ليس سوى عجزه سيضعف حتى الموت ، بل سيظل يحمل فى سلامته وعمره الطويل شعوره بالذنب حتى موته لحطام ارواح واجساد المعبرين ايضا .

وانت ايضا ، يا من كنت بعيدا عن سبعة خدوش شظية لقم ، ولم تنن شعرة من راسك ، ستظل بعد عشرة ، عشرين ، ثلاثين عام ، تنيق من حليك مرعوبا ، لان - ياي - واحدة ، فرنس ، اين كنت تصرخ ...

وتحقق فى الظلام ، وتسال ، عن ماذا ابحت هنا ، لساذا احمل اسمى ، وجهى ، بينما لا احد يتذكر وجهك .

لساذا لم اتحطم معك ، كى لا احمل ذكراك ، ليتنى مجهول وبلا وجود ، بلا ذنب ، لاجل من تقشر لحمه ، وتغفنت رائحته ، وتناثرت عظامه فى حقل الذرة .

الزبون الدائم

لا تزعج ضيفتفا العزيزة ، لانتى اليوم لا استطيع قراءة قائمة الاكل ، ولكن تنفلى بالنظر فيما حولك ، نحن الآن فى عز الازحاج .

وفى مثل هذا الظرف ، لا ادرى اين راسى . وبما ان احدهم قد جلس عند هذه المائدة ، فربما منطلب من الشاب ان يقرأ القائمة للعبة ، بينما اجلب له اللحم المشوى . لا تقرأ أنواع الحماء لان لبس لها فضول لمعرفتها .

- تنفلى ، اسمك . يوجد سمك مقلى مع سلطة البطاطس .

— الحقيقة تقال . لا اكل السمك . بالرغم من أن هذا المحل المشهور بأنه لم يشتر سمك البحيرات ، بل اسمك الانهار فقط .
اضافة الى ان الجميع يتدح هذا المطبخ ، أما أنا فلا احتل شيئا واحدا فقط وهو ، لماذا يكتبون قائمة الاكل بخط اليد .

— اذن ، لن استمر في قراءة الاسماك ؟

— أسأت الفهم . اعترضى ليس على الاسماك ، وانما على الكتابة بخط اليد لقائمة الاكل . لأننى لا أستطيع قراءتها . وخصوصا هنا لأنهم اضافة الى ذلك ، يستعملون ورق كاربون سيء ، يلوث الورقة كلها .

— يوجد نوعان من حساء السمك . بعظم وبدونه اطلب احدهما ؟

— ماذا يراودك ؟ ولماذا تصرخ ؟ لأنى لا احب الصباح .

— ظننت ان سمع العمة ضعيف . اذن لاقرأ انواع اللحوم .

لحم مسلوق متبل ، لحم مقلى مع بيض ومرق بزاليا خضراء .

— ليس لدى مشكلة مع اذننى . وحتى اننى أستطيع ان أرى بما فيه الكفاية . ولكنى فقط لم أوافق بقراءة قائمة الاكل المكتوبة باليد . حتى ان تقاعدى غير كاف لشراء ملابس انيقة . بينما فى المطاعم الراقية حيث قائمة الاكل مكتوبة بالالة الكاتبة ، لا يعيرون اهمية للضيوف ذوى الملابس الرثة .

— شرائح لحم بقر . هل اقرا اثمانها ايضا ؟ باثنى عشر فورنت .

— الاثمان ليست مهمة ، بينما كنت مجبرة على ان ارهن نصف تقاعدى . عندما ضربت ركبتي بدرج المنضدة ، والتفتت ثلاثة غضاريف . وخصوصا تلك المرأة التى سلفتنى تتشاجر معى الآن .

— يوجد انواع كثيرة من اللحوم فى قفا الورقة لم تقرأها بعد ، وعلى هذا النوال لن تنتهى ابدا .

— انظر الى فقط ، هل يوجد لحم مقلى ، لانه منذ اسابيع اختفى من القائمة ، ليس هنا فحسب ، بل فى كل الحى .

— موجود الآن اذن . مع قطع البطاطس اطلبه ؟

— أوه ، لا تطلبه ! لا أحب أن أعرف اننى لم أوضح ما قلته مسبقا
عن المطاعم الراقية . فانا لا أرغب الذهاب الى تلك المطاعم ابدا لانهم
يطبخون الاكلات المتواضعة بشكل فظاوى . هنا مثلا اعتادوا أن يطبخوا
لحم البقر بالفطر .

— يوجد الآن ايضا . هل اطلب جلبية ؟

— ياى ، لا . لحسن الحظ حصلت على محام جيد للتعاونيات ،
حيث وضخوا بأنهم لن يقبلوا دعوة فى المحكة تتعلق بالتقاعد ومخصصات
العائلة .

— اذن هل اقرا الان ، ام لا ؟ رنة بالحلض . كلية . بيض مقلى مع
السبانخ .

— أود لو أعرف فقط ، سبانخ مع البيض المقلى ، لماذا حشر بين
اللحوم ، لكنى اراك قد فقدت صبرك . فلتقرا انواع الفطائر ايضا .
الاجبان ليست مهمة .

— فطائر بالتفاح . طبق فطائر بالجوز .

— شكرا لجهدك ، العادة المتبعة الان ، هى ذم الشباب ، وذلك
لكونهم سوقيين ، وعديمى الاحساس . لكنى توصلت الى شيء واحد
فقط وهو ، ليس جميعهم عديمى الصبر . خضرتك ايضا ايها الشاب
قراؤها بمتعته بالغة . ومع ذلك يمكننى ان المس بانك على عجلة ايضا .
اشرك ثائفة ، والى لقاء .

— هل ترغيبين الذهاب ؟ .. انظرى ، ياسيدتى ، ذهبت العمة بينا
قرا لها كل قائمة الاكل .

ت والاجبان ايضا ؟

— الاجبان ، لا .

— اعتدت أن اقول ايضا ، لن يقرأها لها ، بأنه ليست انواع
الحساء فقط ، بل لا يجب قراءة انواع الاجبان ايضا ، لكنها تاتى دائما
بقمة الزحلم ، حينها لا اتوئى أى موقف راضى .. تتفضل فرائع اللحم
على الطريقة النمساوية .

« الصدى »

لم يقف بطلنا الجليل في المرتبة الأخيرة بأعمال الصدى . ويحتفظ السواح بالكثير من دزينة من الأشرطة المسجلة عنها . واكثرها شهدت صدى مدينة « تيهان » الذي تحدثت عنه الحكايات القديمة ، وأعمال الشعراء . ولكن الى جانب هذا ، يوجد مكان آخر اكثر اهمية وهو : تشالانوش — فوئب هجى .

وبهوى التاريخ القديم المدون في العام — ١٨٢٧ — عن آخر حكاية لهذا المكان ، وهو عندما صاح احد ما — ربما احد اعضاء فرقة الصيد — ومن مسكن حارس غابة تشالانوش ، باتجاه جدار صخرة جبل فوئب هجى قائلا :

— من وضع رأس الفجل الأحمر هذا في حدائى ؟

ان صدى مدينة « تيهان » وحتى في عصره الذهبى لم يردد سوى عشرة مقاطع للكلمات . بينما هذا يردد اربعة عشر مرة !

منذ ذلك الحين ، ومضى مليقارب القرن والنصف من الزمن .

انعطف الكثيرون ناحية سكن حارس غابة تشالانوش ، كالمشاق السعداء ، والجنود الافراد النათين ، والفتيات جامعات الفطر ، الهاربين من وجه العدالة ، وضيوف بيوت الاستراحة . والجميع صاح بأشياء مختلفة لجبل فوئب ، مثال ذلك :

— نحن الاثنين هنا .. فرنس وكاتالين !

أو ..

— لم يتركوا الانسان كى يموت !

أو مثلا ..

— ريتشار كالان ، ثلاثة كلاب ، ستة فئران !

كان ايضا من شتم ومن تفرغ لأجل الرحمة ، أو الذين صاحوا بشكل سيح كالديكة ، لأن باستطاعة الانسان أن يصبح كالديك في الغابات الكبيرة .

— هدموا بنايات الصدى في مدينة « تيهان » ، لكن صدى تشالانوش

— فوئب هجى ، مازال يعمل اليوم ايضا وبلا انقطاع .

لكن في الامر شيئا غريبا ، وهو ان أى شخص يأتى ، وأى جملة يصيح فيرجع الصدى مرددا دائما :

— من وضع رأس الفجل الأحمر هذا في حذائي ؟
ولا يستطيع قول شيء آخر .

« هناك أمل دائماً »

قال الموظف :

— على أي حال ، إن سرداب الدفن ليس رخيصاً ، وسيكون إلى
أدنى حد على الشارع الرئيسي .

— لا يحتاج أن يكون قريباً من الشارع الرئيسي — قال المهتم
بالأمر — الجهم ، أن يكون مبنيًا من الاسمنت .

اندهش الموظف قائلاً :

— من الاسمنت ؟ هذا غير متعود عليه ، ومع ذلك ، يمكننا
عمله .

وضع قائمة الاسعار جانباً ، وعمل حساباً سريعاً على إحدى
الوصلات لسرداب الدفن الاسمنتي ، بدون شهادة ، وعلى الشارع
الجانبى ، لكن ثمنه كان باهظاً أيضاً . لكن المهتم بالأمر أعلن في الحال ،
بأنه لن يهتم لذلك .

كان يقضم أظفاره . ويفكر ثم قال :

— إضافة إلى ذلك ، يجب أن يوضع بداخله أنبوب .

— أي نوع من الانابيب ؟ سأل الموظف ذو الملابس السوداء .

— أنا نفسي لا أدري ، مثل مدخنة ، أو مثل أنبوب المدخنة كما في
السفينة . أو كما في اقنية النبيذ .

كان المهندس الذى دعاه الموظف إلى هناك غيباً بعض الشيء كان
يقترح العمل لنفسه مرتين . وبعد ذلك تنحط فقط وتعلم قائلاً :

— إذا يمكننى أن أسأل ، من أية مادة سيضع الانبوب ؟

— هذا ، يجب أن تعرفوه انتم — قالها المهتم بالأمر قائداً مسجراً
قليلاً .

— المقرر المصمى ، هل سيكون جيداً ؟ — سأل المهندس — أم
الأفضل أن نبنيه من الحجر ؟ أو أن يكون من أحد أنواع المصمى ،
وبسطة ؟

سأل المهتم بالامر :

— وحضرتك ، ماذا تقترح ؟

— انا لا اهتم اى شىء من كل الموضوع — قال المهندس — لكن
الاكثر وضوحا بالنسبة لى هو الصخر الصلصالى .

وافق المهتم بالامر قائلا :

— ليكن من الصخر الصلصالى اذن .

وبينما هو مستغرق فى تفكيره نظر الى المهندس المتبلد الدماغ واردف
قائلا :

— علاوة على ذلك يجب ان يمد له الكهرباء .

— الكهرباء ؟ — الاثنان محملقان نيه — ولأجل ماذا الكهرباء ؟

فرد المهتم بالامر غاضبا :

— سؤال جيد .. كى لا يكون مظلما فقط .

« الاختيار »

— نهارك سعيد ، سيدتى .

— ماذا يرغب المشتري العزيز ؟

— احب ان اشترى قبعة بنية اللون .

— اى طراز تفضل ؟ رياضية ؟ ام اكثر وجاهة ؟ او ذو وحائسة
مريضة ؟

— ماذا تقترحين يا سيدتى ؟

— لنجرب هذه ... خفيفة ، ليست غليظة جدا ، ولا فاتحسمة جدا

ايضا ، تفضل هناك المرأة .

— اعتقد انها منمخسمة .

— كما لو انها مسمجة الزبون العزيز

— مع ذلك ، واذا لا اتمك ، ارفب طرازا آخر .

— بكل سرور ، هذه مثلا ، اتجرا على عرضها عليك ايضا .

— فى الحقيقة ، انها لاثقة . ولا ادرى بعد ، ايها اختار .

— ربما ثالثة أخرى ، هذه يمتدحها كثير من الزبائن ، وهى لأثقة
تبها كالأخرتين السابقتين .

— عندك حق . ما هو الاختلاف بين أسعار القبعات الثلاث ؟

— نفس السعر .

— والتنوعية ؟

— استطيع ان اجزم ، بان ليست احداهن اسوأ من الاخرى .

— اذن ، ما الفرق بين القبعات التى جربتها ؟

— لا شيء ياسيدى . لا توجد لدى ثلاث قبعات رجالية بنية
اللون .

— وانما كم ؟

— هذه ، واحدة فقط .

— هذه التى جربتها لثلاث مرات متتالية ؟

— نعم ، سيدى . واذا امكننى السؤال ، اى واحدة ستختار ؟

— انا ، نفسى لا ادرك . ربما اول واحدة .

— اعتقد انها انفع واحدة ، بالرغم من ان الاخرتين لن يخس
نقديرهما .

— لا ، لا ... لكى الآن مصر على اختيار اول قبعة .

— كما تأمر ، سيدى . نهارا سعيدا والى اللقاء .

فى العدد القادم

سميح الغيل

محمد الحلو

عاطف فتحى

* اغنيات فى القفى

* فؤاد حداد

التسالى بالزاج والقهر

اسماعيل ولى الدين

من الأدب للسينما

الاعتداد بالنفس في نماذج

من الغناء الشعبي الفلسطيني

بقلم : صافي صافي *

أحنا النباليات هيلة بهيلة
واللى يناسبنا ويأخذ بنتنا
جين النباليات بثياب الحبر
وأحنا النباليات ما فينا الدنس
جين النباليات دقة بدقة
زى الغزالة الواردة على العين
يهيل الذهب على رأسها بالهيل
يا رجالتنا قدامنا بثياب الوزر
ونطيح الخيال من ظهر الغرس
زى الغزالة الواردة على الزرقة (١)

هذه إحدى أغاني الاعراس في قرية « بيت نبالا » ، غنتها نساء القرية منذ زمن طويل وما زلن حتى يومنا هذا ، انها ببساطة تبرز اعتدادا بالنفس ، اعتداد أهل القرية جميعا بها ، وهى بلا شك جزء من تراثنا الشعبى الفلسطيني خاصة وأن الأغنية نفسها تغنى في قرى أخرى بعد ابدال نسبة النباليات « ب » « الطريفيات أو « البتلويات... الخ .

أن هذه الدراسة البسيطة ، تحاول أن تتناول هذا الموضوع الذي لم يعالجه أحد بما فيه الكفاية ، لنرى بعده الاجتماعى الاقتصادى النفسى والتاريخى الطبقي .

قبل كل شيء أود القول بأن هذا جزء من تراثنا الشعبى سواء رصيننا بذلك أم لا ، وإن أزالته — أن كان هناك أحد يوم ذلك — لن يأتى بجرة قلم أو بقرار قوتى يتخذه أحدهم فى صومعته ، بقدر ما تزيله ، تغيره وتطوره جماهير شعبنا نفسها ، وإن التغير والتطور بين الجماهير الشعبى يسير بشكل بطيء قياسا بالتغير على ضعيد الفرد .

* نُقل من مجلة الكاتب التى تصدر في الأرض المحتلة .

الأدب الشعبي يعكس فكر الجماعة :

« يمكن القول ان الأدب الشعبي أكثر صدقا في إعطاء الصورة الحقيقية للعمليات الاجتماعية لأن الأديب الفرد يقع تحت تأثير ذاته العاطفية أو الفكرية أو الاجتماعية ، فأدبه غالبا يعكس نفسه ، بينما الأدب الشعبي يعكس فكر الجماعة ونفسيته وعواطفها وهو لذلك يبقى قريبا الى كل الفئات ، تنهمه وتفاعل معه » (٢) .

بالطبع اتفق مع معظم ما قاله « علقم » هنا ، الا اننى ارى بأن أدب الفرد أيضا يعكس جزءا من علاقات الجماعة ، اذ انه فرد منها يؤثر بها ، وسأستطرق لهذا الموضوع لاحقا .

ان هذا النوع من الأدب الشعبي لم يكن وليد الامس القريب ، وواصل الينا بالمشاهدة على السن آباءنا واجدادنا ، وسواء صنعه فرد او جماعة الا ان الجماعة هي التي تحكمت به ، غيرته ، طورته ، حذنت واضافت بما يتلائم وعاداتها وتقاليدها وبنائها النفسى وطموحها وآمالها .

قوة الارتباط بالجماعة :

« الحياة شيء واحد بالضرورة ولكنها تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة . انا وانت والبقية لسنا الا الاشكال المختلفة لنفس الشيء اذى هو الحياة » (٣) ، ويقول ماركس بأن الانسان فى جوهره هو مجموعة العلاقات الاجتماعية .

تقول النساء فى احدى جوانب الغناء الشعبى : (الزغريد) :

ولا طعمام الجيـش	السرز ما هو عيش
والا الفشر على ايش	واللى ما يساوى زى فلان
والذهب على اللواطى (الوقايا)	السرز على البواطى
والا يحط واطى	واللى ما يساوى زى فلان

هذا منح لفلان ، ولكن ماذا يمثل فلان هذا لعائلة « الزغردة » ؟ هل هو قريبها ؟ ربما أبعد من ذلك ، جارها ؟ ربما أبعد ، ولكن من المؤكد ان هناك علاقة بينهما ، والا لمناذا تغنى له أصلا ! ... هل تحقق هذه « الزغردة » ذات قائلتها ؟ ربما ، ولكن مؤكدا أيضا انها تحقق جزءا من هذه الذات و « ان الانسان هو مجموعة من الحاجات بالمعنى الواسع جدا للكلمة » (٤) .

قد اختلف أنا وصديق لى ، اسبه ، العنة ، رغم اننى لم اكن
البادئ فى ذلك ، بعدها ائسمر بالآلم ، بالتمزق الداخلى قد يجعلنى
افارق كل رغبائى ، لماذا ؟ ببساطة لأن جزءا من تيركييتى النفسية
الاجتماعية قد تمزقت ، تحطبت وربما لا تعود ابدا كاللوت مثلا ، وبالقابل
فان كسب صداقة جديدة أو تعزيزها ، سيزيد من ثقى بنفسى ، وثقة
من حولى بى ، وان التغنى بصديق معناه التغنى بجزء من هذه التركية
ايضا ، وقد يأتى المدح مزدوجا ، ضرب عصفورين بحجر « كما فى هذه
الأغنية :

واحنا مشينا من بلد لبلد واحنا خطبنا بنت شيخ العرب
واحنا خطبنا فلانة من بيها يا بيها يسوى قليعة جلب
قلعة حلب تسوى ملاها ذهب
واحنا مشينا من الصبح للعصر واحنا خطبنا طيبات الأصل
واحنا خطبنا فلانة من بيها يا بيها يسوى قليعة حلب
قلعة حلب تسوى ملاها ذهب

فهذه الأغنية تمدح الطرف الثانى وتسميه بشيخ العرب ، ولكننا
نحن من ارتبطنا به وبذلك فاننا لا نقل شأننا عنه . لها « احنا » فمن نكون ؟
انها بلا شك « اطار اكبر من « أنا » بل جاءت بشكلها الصريح ، ربما
ترمز للأسرة أو الحامولة ، ويظل شكل ارتباط الفرد فيها هو
شكل الارتباط الجماعى ، وقد يأتى بشكل آخر ايضا :

يا فلان عدل عقالك شباب العز قدالمك
يا فلان عدل الحطة شباب العز فى الحظرة

لقد عاش افراد شعبنا كمجموعات ، تبدأ بالاسرة فى اضيق مجالها
وتتر بالحامولة لتنتهى بالقرية أو المدينة بجمال أوسع وظل ارتباط الفرد
بأسرته قويا مقارنة بارتباطه بالحامولة أقوى من ارتباطه بقريته ، هذه
المجموعات مثلت مدى الارتباط والاقتصادى والاجتماعى والنفسى ، فهذه
الحامولة كونك جزءا منها ، يوفر لك مأكلك وملبسك ، وسيتشعرك
بالأمان فى ظلها ، فهى تساندك فى امراكك واتراكك ايضا ، بمعنى
ان للوقوف معها فى افراح افرادها واتراحم ايضا ، بمعنى ان المصاحبة
المتبادلة ، الاقتصادية والاجتماعية النفسية هى التى تضعك فى نفس
الموضع الذى انت فيه ، فى وقت لم يكن باستطاعتك ان تعيش كعبد
منعزلا عن هذه المجموعات ، ومن هنا جاء الاعتداد بهذه الحامولة
أو تلك :

أحنا أولاد الحمائل يا أسبوعه بين القيسيل
ياويل اللي نحاربه بالسيف تقطع شارب
يلويل اللي يعبادينا من لاحت مواضينا (٥)

وقد يأتي ارتباط الفرد بإطار أكبر من الحولة ، اقصد القرية ،
معبرا عن اعتزاز مجموع الحمائل بمجموع علاقاتها الاجتماعية
الاقتصادية والنفسية :

غنى يا نباليه وزيدى فى الفناء غية
تستاهلها يا أبو فلان جوز العلالى المضوية
غنى يا نباليه وزيدى فى الفناء راحه
تستاهلها يا أبو فلان جوز العلالى اللواحة
غنى يا نباليه غنى والقلب مغبون
تستاهلها يا أبو فلان جنينة وحاملة ليمون

وقد يأتي هذا الاعتداد بشكل آخر :

برجاس يا لعب الهوى برجاس
بنلنا يوم الحرب ما تنداس
فيها شباب شكاله سلاح
بالهد يا لعب الهوى بالهد
بنلنا يوم الحرب ما تنعمد
فيها شباب شكاله المهدة

لا شك ان الأغنيتين السابقتين تعكسان مدى الارتباط ، الارتباط
الجماعى ، وارتباط الجماعة بالأرض كجزء من العلاقات العامة ، جزء من
الطبيعة ، يقول حسين جميل البرغوثى « السعادة المطلقة اذن هى تحقيق
التطابق المطلق وهذا يعنى أن الفرد اذا كان سعيدا سعادة مطلقة
يحبس بالسلام مع نفسه ومع مجتمعه ومع الطبيعة . السعادة اذن
هى الكلية ، هى التحول الى جزء لا يتجزأ من الوجود جميعه
فى لحن واحد متناسق ... جسد المرأة وجسد الرجل شيان
طبيين ، جزء من الطبيعة ، والحب الحقيقى بالتالى هو حنين الطبيعة
لذاتها لأن تتحد بنفسها ، لأن تحقق الكلية . فى الحب الحقيقى
نرى كم اصبحت الطبيعة أساسية والإنسان طبيعيا » (٦) ، واعتقد
ان أهالى « بيت نبالا » غنوا « لخماس » ضمن نفس السياق السابق .

من بنات مخماس يا فلانة يا هخوك الناس يا خسارة

الفهم الطبقي :

هل لهذا الاعتداد بالنفس علاقة بالوضع الطبقي ؟ وهل كان هناك طبقات متميزة ومتبلورة أصلا ؟ ولأية طبقة جاء هذا الاعتداد ؟ الخ .

أسئلة كثيرة كهذه من الواجب طرحها ، إلا أن الإجابة عليها ، بالتأكيد لن تكون سهلة كما أنني لا أدعى الإمساك بكافة جوانبها المهمة ، ومن واجب المهتمين بالتراث البحث الجدى ضمن نفس المطلق .

قبل أن أجيب على هذه التساؤلات ، رأى ضرورة لفت النظر لما قاله جميل السلحوت :

« تطبيق المعارف العلمية الحديثة على التراث ، يجب أن يرافقتها الفهم العقلاني للعملية التاريخية وللأوضاع المعيشية لمنتجى التراث في نفس الفترة التاريخية التي عاشها منتجو التراث ، أى يجب أن لا نتجاوز الوضع التاريخي لذلك التراث حتى نستطيع أن نصل الى بعده الحضارى في تلك الفترة لا من خلال واتعنا الحالى » (٧) ، ويقول عادل سمارة « فالإقتصاد هو الأرضية والمحرك الأول لحياة الشعوب حيث يؤثر نمط الإنتاج وعلاقاته في تفكير الجماهير ومسلكتها الطبقية التى تمتد بدورها الى تراثها الشعبى المتراكم عبر أجيال عديدة » (٨) .

من هذا المدخل أرى بضرورة التنويه الى أن شعبنا الفلسطينى عاش مرحلتين تاريخيتين ما قبل تغفل العلاقات الرأسمالية لإولاهما المشاعية القبلية والثانية المرحلة الإقطاعية ، وساركرز هنا على المرحلة الثانية باعتبارها أطول مرحلة عاشها شعبنا وإن معظم تراثنا الشعبى جاء ليعبر عن انعكاساتها على واقعهم الاجتماعى .

إن قرانا كان على رأس هرمها الإقتصادى مجموعة من الملاكين الكبار (نسبيا لأهالى القرية نفسها) وبالتالي مجموعة كبيرة من الفلاحين اخففت ملكيتهم لتصل في أسفل السلم الهرمى الإقتصادى الفلاحين أشباه معدومى الملكية أيضا ، ورغم وجود هذه الحقيقة والتي لم يعيها شعبنا في المرحلة المسبقة ، إلا أن التناطح والصراع لم يبرز بشكل قوى ما بين كبار الملاك من جهة والفلاحين من جهة أخرى ، وعدم التذبذب الفكرى هذا لم يوحد نضالات الطبقات الفقيرة في وجه الغلبة بالصورة الحادة ، وإن كل قرية مقسمة الى مجموعة من الحمايل ، كل حيولة منها قسمة الى مجموعة من العائلات ، وكل عائلة مقسمة الى مجموعة من الأسر .

كما سبق وذكرنا فإن انتهاء الفرد لأسرته أقوى من انتمائه لحملته أقوى من انتمائه لقبيلته وأقوى من انتمائه لفلسطينيته ، ولكن هل كانت

هذه المجموعات التي ذكرت تحتل متجاسسة ؟ بمعنى آخر ، هل كانت الصراعات فقط بين حمولة وأخرى في نفس القرية ، وأسرة وأخرى ضمن نفس الحمولة ؟ ألم يكن هناك شيء آخر في داخل كل منها ؟

قبل ان اجيب ، اود التذكير بان المرحلة القطاعية التي عاشها اجداننا وأباؤنا لم تكن قطاعية خالصة — فلاحون من جهة وملاك اراضي في الجهة البعيدة الأخرى — بل عاشت بين ثنائياها « الملكية العائلية » وربما اكبر من ذلك ، واتمسك بهذه لنرى اية توجهات في داخلها كانت تحمل .

صحيح بان الفرد داخل هذه العائلة كان يعمل هو والمرأة على السواء ، يتكلمون ، يلبسون وينامون الا انه لم يكن لأي فرد حق التصرف بالأموال والمنتجات ، بل كانت هذه بأيدي افراد معروفين من قبل هذه العائلة ، كبارها والأشد قوة ، كان باستطاعتهم التصرف بهذه الملكية حتى دون استشارة البقية ، فالجتمع ذكوري أولا ، والكبير مسيطر على الصغير من الذكور ثانيا ، ضمن هذا المنطق — الارتباط الاقتصادي — أجد دبررا لأجد الأدران بـالدفاع وحتى الاستمالة في الدفاع عن عائلته أمام العائلات الأخرى ، رغم ان هذه العائلة نفسها يملكها الحقيقيين كان باستطاعتهم طرده ونبوذ عند مخالفته لاعراف العائلة ، وضمن نفس المنطق أجد دبررا لوقوف العائلات في وجه حمولة أخرى ، بمعنى تحالف ملاكي اراضي بشكل اكبر في وجه الملاكين من الحمولة الأخرى ، ونفس الكلام ينطبق على وقوف كل الحمايل — القرية — في وجه قرية أخرى ، رغم ان بعض المشاكل لم تكن بالضرورة بسبب نزاع على ارض او بيع محصول ، ولكنها بالتأكيد تنتسب لهذا العصر ، العصر القطاعي .

كما لا يجب الاستغناج بان كل العائلات في نفس الحمولة او كل الحمايل في نفس القرية كانت تتشرك في « الطوش » والنزاعات مع الحمايل او القرى الأخرى ، بل كانت تنضم عائلات الى حمايل أخرى او يقف البعض على الحياد بناء على علاقات النسب والمصلحة الاقتصادية لكل منها .

وقد انعكس ما اقله بشكل او بآخر في اغانينا الشعبية ، فالتمييز بين الذكر والانثى :

شبابين كلهم ذكورا زى السفرجل الحايط على البندورة
وحلة الضياع والانتقام داخل نفس الأسرة والمائلة عكس نفسه
أيضا :

عيسوني من جفوني بيوجعني
وجكياهم على قلبي بيوجعني
شيكيت هي لآخوي وابن عمي
قسوا الاثنين وما منهم رجاء

وفي الأغنية التالية أيضا التي تبين حالة الانقسام الداخلي حتى بين
العريس وأمه ، مبتدئا بالأقارب .

ريت العريس يعدم بنات أمهاته يوم عرسه ما رقص قدامه
ريت العريس يعدم بنات العيلة يوم عرسه ما هلان هليله
ريت العريس يعدم أمه وخوانه طاح الزفة ماكوينش بدلاته

وقد سمعت الأغنية التالية لأسرة في مواجهة أسرة أخرى من نفس
العائلة يصفونهم بالأعداء :

الحمد لله النحمد لله كن زال الشر
الحمد لله زرعبا الفلفل في الحبر
الحمد لله قالوا أعدانا ما يهر
الحمد لله الحمد لله فرعن وأحبر

هذه بلا شك تعبر عن هذا الصراع الداخلي ، في داخل القرية
والحمولة والأسرة لتبين بأن هذه المجموعات لم تكن سوى أطارا
مهزوزا ، أطارا مزيفا منقسم على نفسه ، كانت تظهر بشكل مجموعات
في مواجهة المجموعات الأخرى ، لكن هذا لم يمنع ظهور أغان نستطيع
تعميمها على طبقة واحدة كالبيت التالي الذي يظهر فلاحا تحسس بالفعل
الأمه ، ألم العمل لصالح غيره :

حدد ويحدد لثياك قدد مشن راج تسدد لوطاح الواد

إن البيت السابق يصف بالفعل معاناة الفلاحين الصغار أمام كبار
الملاك ، وبذلك نخلص الى نتيجة وهي ان الانقصار والاعتداد بالنفس
ضمن المجموعات التي ذكرت جاءت لتعبر عن التركيبة النفسية لمجموعة
كبيرة من الأفراد المرتبطة بالضرورة بالتركيبة الاقتصادية الاجتماعية في تلك
الفترة .

أما تغفل العلاقات الرأسمالية فجاء ليمزق هذه العلاقات ، وليرزق
الفرد نفسه أيضا - في المراحل المتقدمة للعلاقات الرأسمالية - ولكن
ليجمعهم في إطار أكبر وأوسع ، قصد إطار القوى الكلدانية ، وصغار

التغنى بهذا الإطار يجمع كل أفراد المجموعات السابقة المهترئة او على ابواب الاهراء ، ولكن ليس هذا الإطار منقسما على نفسه هو الآخر ؟ بالتاكيد نعم لقد انقسم الى طبقات عمالية في اسفل الهرم الاقتصادي وبرجوازي في اعلاه رغم عدم التباور الحاد حتى الآن ، ومن الصعب اعتبار كل الفلسطينيين كتلة واحدة ، ففي عملية التضال في هذه المرحلة — مرحلة التحرر الوطني — لكل الطبقات مصلحة في اقامة دولة قومية ، الا ان استعداد طبقات هذا الشعب في التضال متفاوتة ، صحيح ان التغنى باسم فلسطيني امر مهم في هذه المرحلة ، ولكن ارى بربط هذا الانتماء بوقود الثورة الحقيقيين ، العمال ، والا اصبح تبويها للصراع الطبقي ، فهناك العامل الفلسطيني والبرجوازي الفلسطيني وحتى تضمن سر هذه العملية للنهاية لابد من الدفع باتجاه الفناء للطبقة العاملة من خلال الإطار الفلسطيني .

ان ما ذكرته اعلاه لا يعني انه يحق لواحد ان يتخذ قرارا في صومعته ويقرر حسبا يريد ، بل يجب الدفع بذلك ، والجماهير بوعيتها وادراكها ووجودها اساسا ستتقرر اى نوع من الاغاني ستختار ، مع العلم بان تطور الجماهير بالصورة الواسعة يكون بطيئا قياسا بتطور الفرد .

هوامش :

- (١) معظم هذه الاغاني اخذت من امالي قرية « بيت تبالا »
- (٢) مجل دراسة التواكوز - لجيل هلم - جمعية انعاش الأسرة - ط ٢ - ١٩٨٢
- ص ٢٤ .
- (٣) الصراع القس في الأدب - سقوط الجدار السابع - حسين جليل البرغولى - دار العامل ص ٥ .
- (٤) نفس المصدر السابق ص ١٢ .
- (٥) الاغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن - عبد اللطيف البرغولى - مركز الأبحاث ص ١٨٩ .
- (٦) الصراع القس في الأدب - حسين جليل البرغولى ص ٢٤ - ٢٥ .
- (٧) الوقت الحثالي في التراث - جليل الضمور - الكتاب ٤ - ٢٧/٢٨ ص ١٢٨ .
- (٨) حول علاقة الاقتصاد بالثقافة الشعبية - جليل ضمور - التراث والمجتمع ١

٢٨ - ١٩٧٤ ص ٨٠

تَنَائِيَاتُ الْإِلَهِ

هاتم الفضالى (زنتى)

اداريكى
 فى حضن الشوق لواديكى
 فى جبل الصوت اخبيكى
 وايامى تناديكى .
 وتسبقنى لوجدانى .. تنور فى كتمانى
 ادوى باعلى ما بى
 احبك وانتي مش ليه
 احبك وانتي نسيانى
 وفكره ضيفى زوارى
 وفارسلهم بساطه دائرى .. ودواري
 مجالس انس ومحبة
 ويكفون الطمع عبة
 وفى حصارى طريد خوفى

صريح يوسى
 وبادارى الالم منوى
 بعقوى الملقى والمجهول
 ويترابك انا البائى وقد الغول
 يا نسمة فتوى معدية
 قراوى مراهمى منجبة
 ملا مجر

تباى بيمرك الالك
 ولحنه فى الزمى مارك
 ومفكرة مما نكره
 لم الكوك على بكره --
 وهما كنه انا نكره

راح امشى معاكى مشوارى
 وصنبرى وحيرتى معيارى
 واسـانـرك
 ومهما ان كان ماتيش هاجرك
 ومهما انتاللى عن هجرك
 راح آسـامـحك
 ما هو انتى دنيتى وزادى
 وفى ميعادى
 حكون فارس .. حكون حارس
 حكون ليكى خيوط الضى
 ليوى الجى
 طريق عبرى يا متعوج
 درويك شين ويتشوك
 ورغم دمايا حامشيك
 راح اجبرى لك
 ملاحك ظناهرة قدامى
 تجاعيدك ... وشيب راسك
 تخلى مخاوفى خدامى
 اسلم للزمن رايتى
 الف عبايتى وملايتى
 وابدى حبى من تاتى
 واستنى .. واتمنى
 الاتى بذورى مخنوقة
 الاتى الكلمة مشنوقة
 على اول خطاويننا
 تتوه منا براسينا
 خادوكى منى سمارى .. وحبوتى
 فى وسط جزيرة مخرية
 ولكنى
 لمايك راسى على كنى
 وسسيت وامن
 ومهما كنت انا المنى
 فلما التمام

زميل الوزير

للقصاص البولندي

فوجيميش بيجيسكى

ترجمة د. هناء عبد الفتاح

أصبح زميل الدراسة وزيرا . جلسا سويا وخلال عام كامل جنبا الى جنب على دكة واحدة . وذات مرة ضرب « كوفالسكى » زميله الذى أصبح فى المستقبل وزيرا — ضربا مبرحا . كان هذا لا محالة النجاح الوحيد الذى أحرزه فى حياته . فيما بعد لقى « كوفالسكى » الفشل بعد الفشل ، بداية من الامتحانات التى لم يتهها ولم تجعله يصل حتى الى الصف الثالث بالمدرسة ، مما سمح لزميله وزير المستقبل ان يسبقه .

انارت اثناء تعيين زميله فى منصب وزير غضب « كوفالسكى »

— يتسلق الناس السلم سريعا — همهم فى حقد نخركا اكتافه .

منذ ان كانا معا فى الصف الثانى لم تربطهما أية روابط وثيقة ، فبعد فترة قصيرة منذ ذلك الوقت وعينا « كوفالسكى » لم تبصرا مرأى صديقه ، ولكن بقى انطباع عنه لم ينمحي من ذاكرته استمر سنوات طوال ، وهو انه كان صعبا متبلدا غيبيا ، عدا انه كان غير أمين على الإطلاق ولذلك قد تضاربا بسبب أن « كوفالسكى » لم يرد أن يغشقه .

لم يتبسم الحياة فى وجه « كوفالسكى » ، لم يلهى أية مدرسة ، وتثقل من وظيفة متواضعة الى وظيفة أكثر تواضعا : « إهداء الرب زوجة لا تحتل وثلاثة اطفال لا ينسأهم المرض : أروعه الصراع الأزلى مع الفقر المدقع ، كما أصابه بالكبر قبل الاوان . أما الوزير فيبدو مظهره رائعا . لا يصدق أحد ان عمره أكثر من الثلاثين عاما ، ربما أكثر بقليل . نشرت جميع الصحف صوره التى تختلف كثيرا بمقارنتها بصورة

كوفالسكى . حيث تبدو على وجهه سيء الصحة والعافية والنشاط . مع مختلف التغيرات التى طرأت والتى أملت لها السنون عليه ، إلا أنه قد مرعا وللوهلة الأولى على صديق زمالة الطفولة .

— لقد أصبح وزيرا . أنه الآن غارق فى المال حتى أنفيه — كرز نذه الجملة المرة بعد المرة بشكل آلى ، ونبتت فى داخله رويدا رويدا راهية عياء نحو زميله الوزير . وفى بيته ساعة الغداء حول المائدة يدا نزوج فجة بنبرة عصبية يحكى لأسرته عن زميله الذى أصبح وزيرا .

— لقد لطمته فى فكه لدرجة أن الدم نزل من أنفه . نظر الأطفال لى أبيهم نظرة ملؤها الدهشة ، وقد اتسعت عيونهم اتساعا عريضا ، أما الزوجة فلم يؤثر فيها ذلك العمل البطولى ، ولم يكن له صدى داخلها .

— على كل حال دائما ما يوانيك الحظ — أجابت بنبرة ساخرة — من المؤكد أنه يتحرك .

— وما هى النتيجة ؟!

— لنفترض أنه شخصا آخر غيرك لديه صديق وزير ، حتما سيكون بمقدوره الاستفادة من ذلك . أما نحن فنهبوت فى الفقر المهلك . وأنت تتفرج (١٠)

— لن اطلب من هذا الأناق شيئا — صاح كوفالسكى عاليا :

— لو ذهبت اليه لطردك من على عتبة الباب . قل لى . لماذا هبطت عليك هذه الرغبة الجامحة الحمقاء لضربه ، من المؤكد أنك عندما كنت صبيا صغيرا جلفا أيضا كما هى حالك الآن .

والخلاصة — أضافت زوجة كوفالسكى بعد لحظة — اننى لا اصدق شيئا مما تقوله .

— ينبغي أن تصدقنى . على أية حال يمكنك أن لا تصدقنى كسل ما أقوله لك ولكنى قد لطمته فى فكه — ضحك كوفالسكى عاليا شاعرا بالزهو والفخر .

أما الأبنساء فقد صدقوا أباهم . حتى أن « كاجو » الذى لم يتعد عمره الأعوام الثمانية سأل أبيه فى شوق شديد :

— هل سألَ الدم كثيرا من أنفه ؟

— كثيرا — أجاب دون تردد .

أما فيما يختص بالدم فهى مسألة مختلفة ، ولكن كلان من الصعوبة على الأب أن يتراجع أمام ابنائه عن ما قاله فى تهوور ودون تهول .

— إذا كان ما تقوله صدقا ، فمن الأجدر بك أن تكون قد اقتلعت أنفه — انفجرت الزوجة من جديد ثم استطرت :

— يا خسارة . لقد ضيعت علينا الاستفادة من تعارف كبير كهذا!!

— كيف يمكن لأبى وهو تلميذ فى الصفّ الثامى أن يتوقع أن زميله سهيل وزيراً فى المستقبل — دافعت « يوزفين » عن أبيها .

— ولكن أباك كان دائماً غيباً .

— على الأقل أمام العيال لا تقوى بأشغال نيران الشجار — تتمم كوفالسكى . ثم صمت ولم يتكلم حتى نهاية وجبة الغداء . سيطر عليه داخلياً تهرّد صابته ضد الحياة . لماذا تتحسن الأحوال لشخص بينما هموم الآخر . أكان أسوأ من هذا الوزير ؟! قام « كوفالسكى » بتقديم كشف حساب لكل مرات الفشل التى واجهها فى حياته ، والتى لم يكن مسئولاً عنها ، نقب فى ذاكرته عنها فى متعة مزجية تملكت كيانه بكامله ليهرب لنفسه بل ول يؤكد فى النهاية ، أنه منذ الطفولة قد لاحته الشقاء ولم يتركه أبداً فى حالة بلغت به هذه الحالة من التأمل فى حال نفسه حدا دفعه إلى عصبية شديدة حتى أنه عندما استلقى فوق السرير بعد الغداء لم يغمض له جفن ولو لحقائق . كما غمره الألم بسبب القىظ والعفن الذى ملأ الهواء والصخب الأتى عبر النافذة المطلة على منعطف البيت ، استحوذت عليه رغبة فى الصباح ! . كان عليه أن يفادر البيت حوالى الساعة الخامسة بعد الظهر . سعى فى المقهى لأن يلتقط واحداً من معارفه ليقترض منه نقوداً ، فعليه أن يسدد فى اليوم التالى « الفواتير » وينقصه خمسين « زولتيا » . وضع أمله الآخر فى هذا الرجل وهو أحد معارفه القدامى . كان الصديق هذا صاحب بيت ، رجلاً أميناً طيب القلب ، وقد لم يسبق له أن رفض اقراض كوفالسكى . ولكن الحظ السئ أراد لصديقه صاحب البيت أن لا يكون جالساً بمفرده كان على « كوفالسكى » أن ينتظر طويلاً ليجد اللحظة المناسبة للحديث . ولذلك فى البداية بدأ « كوفالسكى » يتحدث عن الواقعة المثيرة التى حدثت له مع أسرته بخصوص الزميل الوزير .

— انه لأمر عظيم — أجاب صاحب البيت — يمكنك أن تذهب إليه ، ومن يعرف ، فقد يقوم بعمل شيء لك . فدائماً ما يحبل الناس ذكريات طيبة من زملاء الدراسة !

احمر وجه « كوفالسكى » من الضيق . كان يشعر بكرامية خاصة ضد الوزير ، حتى أن مجرد تصور أن عليه أن يذهب إليه ليرجوه مساعدته أثار فى نفسه الإحساس بالخذلة والاهانة .

— اذهب الى رجل كهذا ، وهبته الحياة الكثير !! كلا ، حتى ولو
مت جوعا . لا ، لن اذهب !! — ضحك « كوفالسكى » ضحكة صاحبة
غريبة ثم استطرد قائلا : لا يمكن أن يقدم لى شيئا ..

— لماذا ؟

— لأننى قد لطمته فى فكه .

— لطمته ؟ أنت ؟!

ارتعشت ضحكة خفيفة فى « عبنى » صاحب البيت « الامينة » . بدا
له الأمر مسلما ، كيف يتمكن « كوفالسكى » هذا من أن يلطم احدا فى
فكه ؟! . وصل « كوفالسكى » بالتالى الى حالة من الغوران فالجميع
يعتبرونه جلفا غير قادر على فعل شيء بمفرده « كالخرقة » يلعنون بها
ما يشاؤون . قال بهدوء :

— نعم لطمته .

— متى ؟

— عندما كنا فى المدرسة بالصف الثانى .

تقبته صاحب البيت عاليا كما تهقه جاره الاكبر منه سفا والرجل
الجالس أمامه .

— لماذا تضحكون ؟ خرجت الكلمات من بين ضروس « كوفالسكى »
بصعوبة دون أن يدري ، شاعرا بأن الدنيا تسود فى عينيه .

— ربما كنت فى المدرسة « فتوة » — أجاب صاحب البيت فى نقسوة

— على اية حال من المؤكد انه ليس بوسعك أن تضرب احدا الان .

— ليس بوسعى ؟!

هينك لا تدل على ذلك .

انتفض « كوفالسكى » من الكرسي « وبكل القوى التى يملكها فى
يديه — والتى منحها الرب له — لطم وجه صاحب البيت ، وبمخفئة
وحشى بدا فى تحطيم الاكواب الزجاجية المرصوفة فوق المقدمة .

منين اجيب ناس ؟ ودر اوليش نجيب سرور ..

فاروق عبدالقادر

من البداية اصارح القارئ بان لى رايا فى نجيب سرور ومسرره
قند يصدم جمهوره عشاقه والمعجبين به ، والذين يمضى بعضهم فمرفعه
لستوى البطولة والشهادة .

هو راي قديم ، نشر بعضه حين قدمت آخر مسرحية عرضت
لنجيب فى حياته : « قولوا لعين الشمس ٧٣ » ، ونشر كاملا بعد موته .
حين عرضت « قولوا ... » كان نجيب معتل الجسم والنفس ، وكان قد
تخلّى عن اخراج مسرحيته رغم الامكانيات التى توفرت لها آنذاك (خشبة
المسرح القومى وعدد من الممثلين الجيدين على راسهم سميحة ايوب
وعبد الله غيث وفردوس حسن وانعام سالوسة) ، ورغم تعاقدته على
اخراجها ، ورغم انه اجرى بروفات الفصل الاول منها . ولم يكن لهذا
من مبرر سوى نجيب نفسه . آنذاك كتبت : « ... فى الحقيقة لا تنتهى
ثائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم النفسية والروحية . لكن السؤال
يأتى بعد ذلك : ما هو الجهد الذى يبذله الفنان كى يتحرر من اضطرابه ؟
اقرأ « الطريق الى دمشق » لستيرنبرج . راجع اعمال تينيسى ولماز
(خاصة : « قطة فوق سطح » اورفيوس .. ليلة السحلية ..)
اقرأ اعمال ارنور ادايوت فى ضوء اعترافاته ، ستجد فى كل هذا شيئا
هائلا : ان هؤلاء الفنانين يحاولون — بجهد ارادى خارق — ان يتحرروا من
اضطراباتهم النفسية العميقة بتجسيدها فى رؤى وشخصيات ومواقف
لا ... ؟ يخرجون بعدها الى العالم الفسيفس ، عالم الواقع والحقيقة ،
وصراع الانسان الدائم كى يظهر الجوانب القابلة للشفاء وتلك المستعصية
على الشفاء فى وجوده الانساني ... » وبعد ان عرضت المسرحية ذاتها
كتبت : « وبعد ... اننا نرجو ان تجد مشاكل الفنان المسرحى نجيب

سرور حلا على أرض الواقع لا على خشبة المسرح ، فلعلنا نكسب منه مسرحيا يقول لنا شيئا غير رثاء الذات وتبريرها واجترار آلامها ، في غير جدوى وفي غير فن كذلك ... » (انظر « مجلة الطليعة » مارس ٧٣) .

وبعد أن اكتمل نجيب سرور (اغسطس — ٧٨) ولم يعد ثمة ما يضيفه كان منطقيا أن يكتمل الرأي فيه ، وهو ما أحاول أن أخصه في السطور التالية : « أما نجيب سرور فقد كان شيئا مختلفا ، كان عاصدة اندفعت الى قلب الحياة المسرحية والثقافية منذ عاد بعد رحلته الطويلة في موسكو بودابست ، وبكل ما حمل في عقله وقلبه من خير وشر . اننى اكتب هذه السطور بعد موته المفاجع الذى كان يعرفه ويسمى اليه ، وأحاول النظر فيما قدمه للمسرح فأجدنى لا أستطيع أن أبعد عن عقلى وقلبى وجه نجيب المعذب !ولو صحت أن نفصل — ولو للحظة — بين الكاتب وما يكتب . فلن يصح هذا أبدا بالنسبة لما كتب نجيب سرور . لقد كان يعبر عما في ذاته بالكلمات والسلوك معا ، ولعل تعبيره بالسلوك كان أفصح وأكثر دلالة من تعبيره بالكلمات بل لعله هو — أعنى هذا السلوك — ما صنع كثيرا من الضجيج حول قيمة الكلمات ..

وبعد أن هدأت العاصفة وخفت الضجيج واستسلم نجيب للدائرة التى أسهم فى إغلاقها حول نفسه من الإحباط والعدوان المرتد الى الذات يبدو ما قدمه للمسرح محدودا ، لقد ترك نجيب خمسة نصوص منشورة (ياسين وبهية ٦٥ — آه يا ليل يا قهر ٦٨ — قولوا لعين الشمس ٧٠ — منين أجيب ناس ٧٥ — بالإضافة لمسرحية أخرى هى يا بهية وخبرينى-٦٩) لا تكاد تحتفظ واحدة منها بقيمة مسرحية أو أدبية . فى أربعة منها يرتبط بياسين وبهية (وأبادر الى القول بالألاقة لهذين الاسمين بشيء آخر ، هما اسمان شحنهما نجيب بدلالات من عنده ، وليسوا رمزين لشيء وراءهما) ... ثم عرضت للأعمال الثلاثة المتتالية منها : « ... لكن هذه هى العظام العارية أو ما يمكن أن يسمى الإطار الذى تدور فيه أعمال نجيب سرور ، فنسيج هذه الأعمال صياغة ميلودرامية للأحداث والمواقف والكلمات ، وغنائيات طويلة مكرورة هى خليط من المواويل والأناضال العربية والعامية ، وهجائيات تقترب من « كراهة البشر » . وإحالة الى أحداث من تاريخ مصر القريب . وتقدد الواقع نقدات جزئية بهدف الحصول على استجابة ساخنة من جمهور الصالة . ولعل الاقتراب من المسرحية الأخيرة التى عرضت له فى ٧٣ أن يكون دليلا : أن ما سقت من أحداث عنها لا أهمية له دون شيئين : هذا النقد السافر والساحر لبعض أوجه الفساد فى الداخل ، يعكسه عطية فى علاقته بزملائه ، ورؤسائه . وبهية فى حيرتها أمام بعض رجال البوليس وياسين الابن فيما يراه حوله فى عمله . هذا

الفقد كله يعور حول محور واحد : ان الجميع لا يبالون بفقر مصالحيهم الشخصية فقط . وكلما ازداد المسؤول رفعة وعلا كلما ازداد انتهازية وقدره على المراوغة ، ولعلنا لو ظللنا المسرحية منه — وهو يتردد على السنة الشخصيات كلها بالكلمات نفسها — ما بقى منها الكثير . الشيء الثاني هو الدفاع المبرر عن الذات ، والانزلاق الى تبرير أفعالها ، ولنتقل بوضوح ان شخصية المغنى — وتكاد تكون الفصل الثاني كله — لاضرورة لها في نسج العمل ، ولاتكتسب كلماته قدرة الشعر على التكميف والايحاء ، انها يقتصر دوره على ان يردد — بصورة أو بأخرى — ما تقوله بقية الشخصيات من غمز ولز لجوانب الواقع . هذا المغنى — الحاصل على شهادات في الموسيقى من شتى أنحاء العالم — غير مسووح له بالفناء — والامكانات البديلة هي ان يظل يسكر ثم يسكر ، او ان يعمل بالجاسوسية يحصل على المال الوفير وتفتح امامه ابواب المجد الموصدة . او ان ينهى حياته . وهو ما فعله في الفصل الثالث .

باختصار لقد خضع مسرح نجيب سرور — مثل بقية أوجه حياته — لتلك الدائرة المعنوية من الاحباط والعنوان . لقد شاء نجيب ان يكون مؤلفا ومخرجا وممثلا وناقدا وشاعرا وكاتبا ومعلما ، وكان طبيعيا ان تقف امكاناته في هذا الواقع دون التحقق وان تطيش سهامه التي يطلقها في كل الاتجاهات وان يرتد الكثير منها الى صدره اقرا كتابه «حوار في المسرح ٦٦» هجد فيه غبار المعارك التي خاضها دفاعا عن أعماله وهجوما — يستخدم كل الأسلحة — ضد كل من سولت له نفسه ان يتصدى لها بنقد أو مناقشة . بل ويستجد مسرحية كاملة « يا بهية خيريني » لم يكتبها نجيب الا كي يستخدمها مخرج مسرحي في السخرية بمخرج آخر . لقد حشد نجيب ضده الأعداء ، ثم خرج اليهم عاري الصدر ، فاثخنوه الجراح ، والجلاوه الى الجدار ، مع كأسه « وامياته » ينتظر الخلاص الأخير . (اقرا الراى كمالا في : « ازدهار سنقوط المسرح المصرى » ، الطبعة الثانية ص ١٩٥ وما بعدها) .

هذا بعض ما سبق ان كتبت عن نجيب ومسرحه في حياته وبعد موته غير ان هذا الراى — ما زلت اراه صحيحا في خطوطه العامة — لن يستقيم الآن الا انه امتد لتفسير ظاهرتين مرتبطتين : الاولى خاصة بهذا التجاح الجماهيري و « التقسدى » الذى يلقاه عرض مراد منير عن عمل نجيب « منين اجيب ناس » (يلعب الدوران الاولان محسنة توفيق ممثلة ومغنية احيانا ، وعلى الحجار مغنيا وممثلا احيانا) والثانية اعم وهى ان مسرحيات نجيب سرور — الأخيرة منها بوجه خاص — تلقى اهتماما متزايدا من جانب

شباب المسرحيين • وأقبالا متزايدا من جانب شباب المثقفين على وجه العموم (هذا هو العرض الثالث الذى يقدمه المسرح المتجول من أعمال نجيب ، كما قدم عرضا عنه — هو كولاج من أعماله المختلفة — خلال هذه السهور الأخيرة • وهى من ريبوتوار فرق المسرح الجامعى والافليس دائما) .

من هنا اجد واجبا مناقشة هاتين الظاهرتين بالقصى قدر ممكن من الوضوح وتحقيق الأحكام •

وقد تكون البداية المنطقية لهذه المناقشة هى النظر فى نص « منين أجيب ناس » (النص المنشور عن دار الثقافة ٧٥ — لا نص العرض ، فتمة اختلافات سنشر إليها فيما يلى) وهو مقسم الى فصول ثلاثة : الأول فى خمسة مشاهد ، وكل من الثانى والثالث فى أربعة • غير اننا لا نجد منطقا — أى منطق — لهذا التقسيم الخارجى للعمل ، فهو مشهد واحد مسترسل متدفق مثل جبل استطراذية متتالية ، يتخذ له رابطا شكليا فى حكاية حسن ونعيمة ، فيبدأ بالعثور على جثة حسن طافية على النيل أمام إحدى القرى • والمشاهد التالية كلها تنويعات مختلفة على بحث نعيمة — التى تحتفظ برأس حسن — عن الجثة • وهى تلتقى — خلال رحلتها هذه — بالحوريات والفلاحات والمراكبية وراعى غنم وفلاح يعمل على الشادوف وجنود مصريين عاثين من العلمين يقودهم ضابط إنجليزى وفلاح كهل يعمل على الطنبور وجماعة من الفلاحين المشغوقين على الأشجار وجماعة من الساحرات وعمال أمام مصنع ومظاهرات تنادى بالاستقلال التام أو الموت الزؤام وعمال معلقين على المشاق أمام أبواب المصانع وطلبة يفتح الكوبرى تحت أقدامهم وصيادين وأهالى • فى المشهد الأخير تنصح الحوريات نعيمة بأن تدفن رأس حسن ، فلا أمل فى العثور على الجثة التى لقاها العسكر فى البحر الكبير ، فتقوم نعيمة بدفنها فى طقس احتفالى • بعدها تنصحها الحوريات بالعودة الى بلدها • كى تبدأ حكايتها من جديد ..

مرة ثانية لكن تلك « العظام العارية » لنص « منين أجيب ناس » • •
لا أهمية لها دون الملاحظات التالية :

أولا : أن حسن ونعيمة مجرد إطار فارغ لكنه يحلق للكاتب هوى من هدف : ما دام البطل مغنيا فمن حقه أن يجعل من عمله « شيئا » بالافتان الشعبية المصرية الشائعة (وهو ما أفاد منه المخرج أعظم أفادة ، بل وما حدد البطل الأول للعرض) من أغاني العمل على الشادوف أو الطنبور أو فى جنى القطن الى اغاني الطوائف : المراكبية وعتات التراحيل

والمسيادين ، الى أغاني الأفراح والأطفال والبكائيات ، بل لم تسلم منه « الأغنيات » الحديثة أيضا ، وكنتى بنجيب وقد أثبتت كل ما حوته ذاكرته من أغاني . وكنتى به أيضا يثبت مشهد الجنود المائدين من « العطين » كى يضيف « يا عزيز عيى ... » « ويا عزيز ... يا عزيز ... » « هذا كله من جانب ومن الجانب الآخر فإن مصرع حسن يتيح له أن يرفعه لمستوى اليوم : من أوزوريس القتل الى الحسين الذبيح .

ثانيا : ان الذى قتل حسن هو السلطة . السلطة بكل اشكالها ومستوياتها من « العدة الى العسكر ومن الملك الى الانجليز » . لماذا ؟ .. لأن حسن لم يغن أبدا للعد أو السادة بل غنى دائما ضدهم . ولا يقدم لنا العمل هنا سوى مشهد هازل يسخر فيه حسن من العدة أيام الانتخابات . مرددا تلك الاغنية التى كانت تستخدم فى الهزء والتجريس « يا عمة يا وش القيلة ... »

ثالثا : رغم ان نجيب حاول أن يضى على رحلة نعيمة فى البحث عن جثة حسن مسحة أسطورية بل قالها صراحة انها روح مصر الهائمة بحثا عن جسد تتجدد فيه (فيمشهد السلحرات تقول احداهن عن نعيمة : من هى .. ايزيس .. عايذة .. عزيزة .. زيزى .. وبهبة .. وخضرة .. وأبك يا على الزبيق يا مصرى .. الخ) أقول رغم هذا يفسد نجيب هذه المسحة ذاتها بالأحالة الى أحداث حقيقية عرفها التاريخ المصرى قبل ٥٢ : العودة من العطين (لست أستطيع القول بأن نجيب كان يعنى العودة من سيناء ٦٧) وهزيمة فلسطين وفتح الكوبرى على مظاهرات الطلبة وهو يقدم الحدث الثانى على الأول ، عكس الواقع التاريخى ، غير ان هذا ليس سوى شكل آخر من اشكال الخلط .

رابعا : ان الماضى الذى يقدمه نجيب لا يمت الى الحاضر بصلة . لكنها محاولة لجسر هذا الماضى جرا وأحيائه فى الحاضر . فلم يعد القاهرون هم القاهرون ، ولا المقهورون هم المقهورون على نحو ما استقر فى وعى نجيب قبل الخمسينيات (نجيب من مواليد ١٩٣٢) فأين هم الآن الانجليز والباشوات والاطاعيون وعمال التراحيل والوصايا والفلاحون الذين لا يملكون سوى « المش » ويزرعون القطن لكنهم يظلون عرايا لان الخواجات يحملونه فى المراكب ؟

لكن نجيب لم يكن راصدا للواقع الاجتماعى وتحولاته . لديه مراراته واحباطاته الشخصية الخاصة فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التى قدر لومعه أن يفتح عليها .. دون أن يتجاوزها .

خامسا : اخشى ان اقول ان صورة الشعب في هذا العمل صورة مهينة اعجب كيف ترضى « دراويش » نجيب سرور ! فهذا مشهد كامل نرى فيه فريقا من العمال وآخر من الفلاحين يتعاملون « المنزول » والحشيش ، ويدور بينهم حوار فائق لكل وعى ، متعلق بلون غظ من « قافية الغرز » وتوليد الفكاهة من اللفظ قسرا . وفي المشهد التالى مباشرة ، والذي يدور بين العمال يقول واحد منهم : « كلنا لابسين برادع .. » ويقول الثانى : « الفرييبة كل واحد من الغنم يقول عن الثانى انهم غنم .. يبقى عين هم الغنم .. ولا مين » فيجيبه زميله : « احنا برضه .. ودا اعتراف مش شتية .. » والراعى يقول بوضوح ان الغنم ناس كما ان الناس غنم .. هذا كله من ناحية . ومن ناحية اخرى نحن لا نرى في هذا العمل «ثوارا» لكننا نرى مشنوقين معلقين على الأشجار وبوابات المصانع ، واحياء داعين الى اليأس الكامل : « احنا عملنا كام اضراب مية ألف .. وكل اضراب ينتهى بالشكل ده .. موت زؤام .. والمشاق على ابواب المصانع .. شرفوا كام أسطى النهاردة اتعلقوا ؟ اراهنكم براسى دى، بكرة يدور المكن زى عادته فى كل مرة . وعلى الباب أسطوات متعلقين زى النجف .. » ، الثورة دورة تنتهى دوما الى الهزيمة لتعقبها دورة اخرى الى الهزيمة ايضا . لا ضوء يبرق لا أمل يلوح !

سادسا : ان العمل كله منقل بالتكرار الى حد مضجر والكلمات التى ترد على لسان اى من الشخصيات تتردد - بمعانيها واحيانا بالفاظها - على السنة شخصيات اخرى . هل ترى هناك فرقا بين ما يقوله كورس المراكبية أو راعى الغنم أو الفلاح أو الكهل أو العامل أو الراوى نفسه ؟ كلهم يرسمون صورة واحدة للشعب مقهور اشد القهر ، راسف فى اغلال الانجليز والباشوات والسيادة والعمد ، ما ان يرتفع صوت حتى يخمد ، وما ان تبرز انتفاضة حتى تجهض ، ان هب الفلاحون علقت جثثهم على الأشجار وان هب العمال علقت جثثهم على بوابات المصانع (ترى هل حدث هذا ويمثل هذا التكرار تاريخنا) وحسن يذبح كل يوم فى كل كفر وقريه ويندر ومدينة .

سابعا : ان بعض كلمات المسرحية يفقد اى معنى او دلالة ، مجرد تداعيات لفظية حرة (على النحو الذى يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسى) يستسلم لها الكاتب تماما ولا يستطيع لها دفعا . واذا استطعنا - بحسن النية - افتراض شئ من المنطق فى أن تكون هذه الكلمات المتفلتة الخلو من المعنى ملأمة لحديث الساحرات

أو المساطيل ، فقد لا نجد هذا المنطق ذاته فيما تقول الشخصيات الأخرى . هذا فلاح يقول : « كل جنس ولغوته .. كل لغة باتفاق حرف زايد حرف ناقص .. النقط زى الحروف .. والحروف زى النقط .. لو عينينا عينين قطط كنا حنشوف بيها ايه غير الفيران .. وأللك زى الكتابة .. والكتابة حسابة معنى كله لت .. لت واعجن .. تقول وعيد .. واللسان زى الحصان ... الخ » وهذه نعيمة ذاتها تقول : « يا بختك يا نعيمة بالمصيبة .. المقاولين بكرة بيجوا ويعملوا من حكايتك فيلم ولا مسلسل للاذاعة .. وقولى مسرحية تتكتب على وحنه بين عوامة عايمة فى العسل زى دول .. ولا فيلا ولا أحضان جرسونيرة .. السيجارة الكنت والشمباتيا فى الجوزم الحریمی ياجزم .. ياشبشب الهنا .. يا ريتنى كنت أنا ... الخ » . هل يكتسب مثل هذا الكلام معنى الا على أسرة اطباء النفس والعقل وحدهم ؟

ثامنا : وأخيرا تبقى قضية الشكل . وهذه بحاجة لأن نقف امامها بشيء من الأناة نظرا لأهميتها فيما كتب نجيب سرور للمسرح . نميز عرض عمله الاول « ياسين وبهية » من اخراج كرم مطاوع ، فى مثل هذه الأيام تماما قبل عشرين عاما كان حتى اشد الكتاب والنقاد حساسا للعمل واشادة به مختلفين حول شكله متفقين على نفى صفة « المسرحية » عنه . كتب الدكتور مندور : « هذه هى القصة كما كتبها نجيب سرور فى قصيدة طويلة (..) وانتهت هذه القصيدة الى كرم مطاوع الذى قدمها فى صورة درامية جديدة كل الجدة ، هى التى تستطيع حقبا ان نسميها بالثفن الدرامى الشعبى وذلك بأن قطع هذه القصيدة الى أجزاء ووزعها على مجموعات من الكورس وعدد قليل من الممثلين .. » ، وتحت عنوان « الأخراج يصنع الدراما » ، كتب محمود العالم : « تسالطت وأنا أعيش تجربة « ياسين وبهية » فى مسرح الجيب لماذا اختار الشاعر نجيب سرور هذا الاسم حقا لقصته الشعرية .. اذ لا صلة على الإطلاق بين هذه القصة الشعرية التى تحكى قصة صراع الفلاحين فى بهيوت وبين الملحمة الصعيدية المشهورة (..) على ان الذى بهرنى حقا فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصة الشعرية عملا مسرحيا .. الخ » ، وكان وحيد النقاش أكثر نفاذا الى قضية الشكل : « المشكلة الثانية التى تدعونا الى مناقشة هذه التجربة الجادة هى ان هذا العمل قد أطلق عليه اسم « الملحمة الشعرية » ، وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنسب الى الشعر الملقى فى قليل أو كثير ، فاننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود الى خنبة المسرح ، لان الملاحم كلها كانت تقرا أو تروى ، ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح الا فى

أعمال بريخت التى أطلق عليها المسرح الملحمى وهذه الأعمال تنتسب الى المسرح أولا وهى استفادة درامية من الشكل الملحمى القديم...» .
(النصوص السابقة مأخوذة عن طبعة ياسين وبهية الاولى مسلسلة « المسرحية » يوليو ٦٥) .

كذلك كان الأمر حين عرضت « آه يا ليل يا قمر » فى الأيام الأخيرة من ٦٧ — من اخراج جلال الشرقاوى ، وكان جانب هام من الاستجابة الجماهيرية التى لقيتها المسرحية راجعا للمناخ الذى اعقب الهزيمة ، فى حين يؤكد نجيب نفسه انها مكتوبة قبل الهزيمة بحوالى العام (حوار فى المسرح ص ٧٦) : رأى فيها أحمد عباس صالح عملا ميلودراميا (مجلة المسرح ، ديسمبر ٦٧) ورات فيها د. لطيفة الزيات عملا ملحميا (مجلة المجلة أبريل ٦٨) ، لكن كل الذين تعرضوا لها الحوا فى تأكيد غلبة « السرد » على « الحوار والحدث » ، وفى نفى الطابع المسرحى عنها كذلك ، وها هى باحثة عراقية تعيد مناقشتها على أساس انها عمل ملحمى . وبريختى .
خلاص ، وبعد أن تثبت فى مقدمة بحثها الجدول المشهور الذى يحدد الفروق بين المسرح الدرامى والملحمى ، وتتحدث بالتفصيل عن بريخت وأدواته المسرحية ترى انه خلال الستينات « كتب عدد من انكساب المسرحيين فى مصر مسرحيات تنتهى الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة » . هذه المسرحيات عندها — هى « النفق » و « لومبا . لرؤوف مسعد » و « انترج يا سلام » و « بلدى يا بلدى » لرشاد رشدى و « ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان و « آه يا ليل يا قمر » لنجيب سرور . وبوسع من يعرف هذه الأعمال جميعا أن يرى انها لا تكاد تشترك فى شئ . فما أبعد بلدى يا بلدى عن ليلة مصرع جيفارا وما أبعدهما مما عن « لومبا » من حيث البناء المسرحى بوجه خاص . المهم هنا انها تقول عن « يا ليل يا قمر » : « وقد ناقش الناقد المصرى أحمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية ، ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبا فى مسرحية سرور ، ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق أسس الملحمية التى ذكرت من قبل يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتأثيره على المشاهد ... الخ (د. حياة جاسم . مجلة عالم الفكر . مجلة (١٥) عدد (١) ١٩٨٤) .

قضية الشكل اذن او فنلقل « النوع » المسرحى الذى ينتهى اليه ما كتبه نجيب سرور كانت دائما موضع خلاف وجدل . والرأى عندى — اذا نحن تجاوزنا ازمة التحديد الدقيق ، للمصطلح والتى

يعانى منها نقدنا الحديث كله الأدبى والمسرحى على السواء —
ان ما كتبه نجيب سرور كان بلا شك محدود على الإطلاق .
لن تجد لعميل الشكل نفسه ، وسيختلف حظ الأعمال من التماسك :
« ياسين وبهية » قصة شعرية طويلة تختلط فيها الفصحى بالعامية ،
يقل فيها الحوار والاداء أو الفعل مقابل « القص » و « السرد » ،
وآه يا ليل يا قمر « وقولوا لعين الشمس » تحتفظان بحد أدنى من
الأحداث ودرجة من التماسك ، وان أغلب السرد على كليتهما كذلك .
أما « منين أجيب ناس » فتنقد أى شكل : مشاهد مقاتلية لا تلزم
نفسها بتتابع زمنى أو منطقى ، ولاشئ يحدث فيها ، يمكنك أن تحذف
منها وأن تضيف إليها (كما فعل مخرج هذا العرض كما سيلي)
دون أن يخل شئ ولست أظن هذه سمعة الأعمال الفنية التى تحتفظ
بحد أدنى من البناء مهما كان النوع الذى تنسب إليه .

بعبارة أخرى ان هذه الأعمال لا تقدم — فى أفضل الأحوال —
سوى « مادة خام » تتيج للمسرحى — ومن ثم للمتلقي — أن يسقط
عليها ما يشاء ، وان يشكلها كما يهوى وان يسحبها وراءه الى
حيث يريد .

وجه المقارنة ان هذا ما هو مطلوب تماما من جانب تلك الحفنة
من شباب المسرحيين ودراويش نجيب سرور ! جوهر هذه المادة
الخام — وهو عندى جوهر مسرح نجيب سرور — هو رفض الواقع
للعيش بكل جوانبه رفضا كاملا ومطلقا ، انه ليس الرفض القائم
على وجهة نظر تستند الى تحليل عناصر الواقع فى تعقدها وتشابكها
وجنلية حركتها وتقويم النقل النسبى لها وإدراك أهمية كل منها فى صراع
السلب والإيجاب ، النفى والإثبات ، لكنه رفض ذو طابع فوضوى وعبثى
شامل ، يدين الواقع كله ويهجره فيقذف فى هجائه (ولعل الكثيرين
من قدر لهم ان يسموا .. » أميات » نجيب سرور ان يوافقونى على
انها تعبر عنه كما لا يعبر أى من أعماله التى عرضت على المسرح)
ثم يكر راجعا ليصور لحظات من معاناة الشعب المصرى تنتهى — فى
معظمها ان لم تقل كلها — الى واقع ما قبل ٥٢ : واقع الاستعمار
والملك والقطاع والباشوات وسادة الأرض والوسايا وعمال الترحيل .
لا يتجاوز نجيب هذا الواقع الا فى « قولوا لعين الشمس » .

لكه حتى هنا — لا يقف كى يحلل الواقع الجديد ويتخذ منه موقفا
قدر ما ينشغل بشرير الذات . آية الفوضوية عنده ان كل سلطة مدانة
بالتعريف ، سواء تمثلت فى الخواجات أو اصحاب الأرض أو العمدة

أو رؤساء العمل أو جنود الشرطة أو حتى ممرضى مستشفى الأمراض العقلية . انه لا يقف كى يحدد طبيعة السلطة التى يتوجه ضدها بالرفض ومن ثم تتحدد طبيعة السلطة التى يريدان ويريد للناس ان يناضلوا من اجل قيامها . وهل قام مجتمع — اى مجتمع — دون سلطة — اية سلطة — ؟ لكنه يهجوا السلطة من حيث هى كذلك وليس لهذا من معنى سوى انه يتوق الى مجتمع — لو صحت الكلمة — تنطلق فيه الذات الترجسية المتضخمة والمحيطه من اسارها — كى تمارس كل نزواتها « وسوء نواياها » ، دون ان يحددها حد او يكبح من انتفاعها كالج (كان نجيبا لم يعرف من اقامته الطويلة فى موسكو سوى بياكونين) . فهل هذا حقا ما نريد ؟

ومصر عنده ليست بشرا من لحم ودم وهموم ومشاكل واشواق وتطلعات وتقدم ونكوص ، لكنها رموز متلكة (بهية — نعيمة — شفيقة) وماويل متخلقة واغنيات فولكلورية باليه ، كانه واحد من هؤلاء الذين لا يرون مصر سوى برديات واحجار ومعابد أو حوائط واسيلة واضرحة . ثم اننى لا اعرف لمصروحا مستقلة عن جسدها (جثة بلا رأس أو رأس بلا جثة) لكننى اعرف ان جسد مصر هو روحها، وان روحها هى جسدها كذلك ، وان مصر هى العمل الانسانى الذى احال البرارى والمستنقعات قرى ومزارع — وهى الفكر الانسانى الذى توصل لاكتشاف النار والزراعة والفخار واللغة ، وان مصر هى المصريون العسايلون بأيديهم وعقولهم ، هى الروح والجسد معا . اتقول هذا دون ان اغفل الحقيقة التاريخية التى تؤكد ان لحظات كثيرة قد مرت بمصر . ليست فيها تحت اقدام الغزاة الذين عبثوا بجسدها وروحها جميعا . والتى تؤكد كذلك ان لحظات اخرى ترهل فيها الجسد وبنت الروح هزيلة ضامرة .

غير ان هذا الفصل ليس سوى اثر من آثار النظرة المثالية او الميتافيزيقية للعالم ... فهل هذا حقا ما نريد ؟

والمصريون عنده قطع على ظهورهم « البرادع » يقولها صراحة ويقولها تضمينا ، اتنا لا نرى عنده ثوارا أو مناضلين أو عاملين من اجل واقع افضل او حتى حالمين بمثل هذا الواقع ، قدر ما نرى مشنوقين ومهزومين والتمسين ومخدرين غارقين فى الهذر والمعلل مقادين صاحبهم فى التلاعب بالكلمات وابدال الحروف ، والثورات عنده دورات مقفلة تنتهى دوما الى الهزيمة ، هبات وانتفاضات تمضى فى طريق نوى اتجاه واحد : « موجة تركب على موجة .. موجة تركب على موجة ..

ثورة تركب على ثورة .. دور ودورة .. كل مرة عرابي واشتق ..
ولا منزع المثاني .. ولازق الجثة تمشى .. « ، كان الإنسان لا يتقدم
أبدا ، ولا يعمى دروس هباته المجهضة وثوراته المقهورة .. فهل هذا
حقا ما نريد ؟

تلك هي أهم الأفكار التي تتردد في أعمال نجيب سرور وهي
علاماته الفارقة .

والآن ماذا فعل مراد منير بنص «هنين احبيب ناس» .. وكيف
صاغ منه عرضه المثير هذا ؟

وقد تذكر هنا أنه قدم هذا العرض من قبل في ٨٣ على مسرح صغير
في أحد قصور الترفاة وظل يعرض حوالى الشهرين (لعب دور
الراوي — المغنى فيه عدلى فخرى) وحين اتاحت له الفرصة انتقل —
بمعظم مفردات عرضه — الى مسرح السلام حيث تتوافر امكانيات
بشرية ومادية تتيح له مزيدا من اتقان الصياغة المسرحية .

اول شيء يجب تقريره للمخرج هو نجاحه في اختيار مثليه :
محسنة توفيق ، ممثلة جيدة ، مزيج مبهر من الطقائية والصنعة ، جسد
طبع ووجه معبر وصوت جميل وقنوات توصيل حادة بين الفكر
والشعور وأدوات التعبير وقدر فائقة على الانتقال من لحظة نفسية
وشعورية الي لحظة مختلفة بنفس الانفعال والطاقة (والغريزة يقطعيها
النشيج) . اصف لذلك كله درجة الوعي والالتزام والرغبة الحارة
في أن تقدم شيئا من أجل مصر وقضية الثورة (وقد تذكر هنا أن محسنة
قدمت النموذج العجيد للفتان المسرحي الذي يرفض المشاركة في عمل
لأنه لا يوافق على مضمونه الفكري . حدث هذا في ٦٨ حين رفضت
دور البطولة في مسرحية رشاد رشدي (بلدي يا بلدي) وبنت رفضها
— كما قالت وكتبت — على أسس مبنية وفكرية مما اثار معركة نقدية
انتهت بأن لعبت الدور السيدة سهر البابلي (وفي هذا العرض قدمت
محسنة لحظات ممتعة . : في لعبها ادوار الاب والام والعمدة ، في
فرحها الطاغى حين كان حسن يغنى : « طلعت فوق السطوح زى
البنسات اسمع/لقتنى زى الحماية طيارة في العالى » .. كأنها
حقا حملة جنلى تريد أن تطبق مخررة من جاذبية الأرض وتيسود
الجسد ، ثم هي في المذهب التالي مباشرة — تنتقل الى بكائية لحسن
وهي تقاطب رأسه الذي تحبه .. « لا يعنى مثل حقتنى تاني يا حسن ؟ »
« لخص اللومة ومراة النغد في كل كلمة ! ان لها مونولوجا

طويلا يستغرق مشهدا كاملا كان يمكن أن يكون متعة كاملة لولا فقر الخيال وركاقة الصور والكلمات : نعية وحدها تتحدث الى كلبها الذى تحله (لماذا كلب ؟ آه لأن تصور نجيب سرور للشعب من حيث هو قطيع أغنام يستدعى — على نحو آلى — صورة الذئب وهذه بدورها تستدعى صورة الكلاب ، ومن ثم تتحول العلاقة بين الشعب والسلطة الى علاقة بين القطيع والذئب وهذا ما يحكيه الراعى وحكايته الطويلة لنعية وخلاصتها الا تتخدع فى الذئب فتحسبه كلبا .. لأنهما متشابهان !) فيكون مما تقول : « البنى آدمين دياب .. حتى العن البنى آدمين بياكلوا لحم بعض .. هات لى كلب يحب يأكل لحم كلب .. ولا ديب أكل مرة من لحم ديب ليه يا عنتر ؟ تكونوش عارفين يا عنتر رينا والحلال والحرام .. تكونوش بتسبحوا ويتصلوا برضه زينا .. مش بجوز كل جنس وله طريقة .. الخ » . ان المونولوج دائما فرصة ثمينة تتاح للممثل القادر كى يتفرد ويكشف عن قدراته — كاملة — فى الأداء ، ولكن هذا يتوقف على أن يحتشد الكاتب — بالقدر نفسه — لكتابته ، وعشاق المسرح ينتظرون المونولوجات دائما ويستمتعون بها ويذكرونها . لم تكتمل هذه المتعة فاضعف ما فى هذا المونولوج كلماته .

رغم افتقاد محسنة للملاح شخصية نعية (هل هى كما جاءت فى الحكاية الشعبية . هل هى رمز لشيء ؟ هل هى روح مصر الهائبة بحثا عن جسد ؟) ورغم افتقاد أى منطق يقوم عليه تتابع المشاهد .. ورغم ميلودرامية النسيج والكلمات رغم هذا كله استطاعت أن تقتنص لحظات قدمت فيها أداء رائعاً . ان محسنة توفيق تتألق كل ليلة مثل جوهرة ثمينة .

وأماها وقف على الحجار يغنى — من الحان محمد الشيخ — أكثر من عشر أغنيات يبدأ معظمها بالمقاطع الفولكلورية الشائعة : « البحر يضحك ليه — على فين واخذنى يا مراكى — تراحيل بابوى تراحيل — فى البحر لم فتكم — يا عزيز عبنى — دار الموتور ياصنايعية » بصوت قوى رائع (لا يستخدم أى ميكروفون) قادر على التطريب مجيد للوتفات والفتلات وأداء الليالى والموال ، صوت جميل يخاطبه شجن فغن ، تربى على الموسيقى الشرقية بقدرتها على السيطرة ومخاطبة شيء عميق فى وجداننا خاصة وأنه يغنى من تراث فلكلورى يعرفه وبيقته .

نجح الحجار كذلك فى المشاهد التمثيلية الطيلة التى شارك فيها : وهو يغنى مع نعية يحيطها الصيادون والشباك ، ثم وهو يحكى لها « ياماعدى بلدنا مداحين .. » واستخدمه المخرج فى الربط بين المشاهد الفككة حين يردد « فى البحر لم فتكم ، أو بينى وبينك سوز وراسور » كتهيد للانتقال من مشهد للتالى . لا شك أن صوت

على الحجاز وأداءه المتقن وحضوره المحبب كسب حقيقى للمسرح ولكن
يبقى اثر التطريب على المعنى العام للعمل مسئولية المخرج اولا
وفى الأساس .

الى جاناتب نجى العرض تميز كذلك عدد من الممثلين :
عبد العزيز عيسى (الراعى) ورجب سليم (الكهل) وعبد الله عبد العزيز
« فلاح ، عامل » .

الشيء الثانى الذى يحسب للمخرج نجاحه فى تصفية النص وثقافته
وتخليصه من كثير مما شابه من خلط وهذيان . لقد استبعد منه كلاما
كثيرا رأى أنه لا ضرورة له ، ولا يضيف شيئا غير المزيد من التشتت ،
وقد فات عليك بعض الهذيان الذى يحفل به النص مما استبعده المخرج
واسوق مثلا أخيرا :

عامل (٤) : ميت حلالة .

عامل (٢) : اللى بنى مصر كان فى الاصل حلوانى .

عامل (٣) : لا كبلىجى .

عامل (٤) : لا .. دا كان طباح فى مسقط .. جوهرة ونجبهة
ولسان وكوارع .

عامل (٢) : كل كبده ومخ زين .. واقرا الفاتحة لسيدنا الحسين ..
والحسن زى الحسين ... وياسين ويسوع .

عامل (١) : والسك جوه اللين .. وعليهم تمر هندى .. ورتصوا
التعابين على النساى ياهنادوة ... الخ « هذا
الهتر والتخليط .

ليس هذا فقط بل انه قد حذف مقاطع كاملة من معظم المشاهد —
فى القسم الثانى بوجه خاص — حتى مشهد المساطيل فى الفرزة استبعد
منه ترديد كل الأغاني التى تتحدث عن القبر كذلك استبعد المخرج
اكثر من اغنية كاملة : « هديل .. هديل ياغنا الحمام .. وياعم
يا جمال .. حملى على مال .. وياعم حمزة احنا الثلاثة .. » كما
أضاف من عنده اغنيته جنى القطن .. « هبى هبى يا لوزة » . واغنيتى
« قوم يا مصرى .. وبلادى بلادى » .

بعبارة واحدة لقد تصرف مراد فى النص بحرية وحسبما يلائم
الرؤية التى يخالول صياغتها .. على هذا جعل العرض من قسمين
فقط ، واختار أن ينتهي بعد أن قامت نعيمة بدفن رأس حسن — بنفس
الاغنية التى بدأ بها « البحر يضحك ليه .. » كأنها دار العرض
دورة كاملة وبلغ نقطة البداية من جديد وبصرف النظر عما يقوله من أن
ما بعد هذا من تجيب هو تزيد أو شيء يأتى بعد الذروة كما يقول

المسرحيون ، غلبت في هذا النص خروءة أو ما بعدها ، ونحن فكرة الدائرة المتقلة ليست غريبة عن فكر نجيب سرور كما أوضحنا .

الشيء الثالث الذي يحسب للمخرج هو نجاحه في استخدام ادوات العرض المسرحي بالحد الأدنى المطلوب في الاضواء وحركة الجسومات والديكور - صمم ابراهيم المطيلي - انه ليس ديكوراً واقعياً ولا تجريدياً لكننا يمكن ان نصفه بأنه ديكور « ملخص » بمعنى ان يكون للقطعة الواحدة البسيطة اكثر من استخدام واحد ، ثم الموسيقى التي كانت عنصر امتياز واضح (اعتقد ان ثمة تعاوناً سابقاً بين محمد للشيخ وعلى الحجار ، فاولاً يعرف امكانات صوت الثنائي معرفة جيدة) باقتصارها على آلات تقليدية (عود وناي وآلة ايتماع) لكن حيريتوسا ومشاركة الكورس فيها اكسبها امتيازاً كبيراً .

حسن اختيار جماعة الممثلين اذن وتصفية النص من كثير من شوائبه ، وحسن استخدام ادوات العرض المسرحي كلها نقساطاً تحسب للمخرج ، لكن من حقنا - في ضوء ما قدم مراد منى من اعمال سابقة ، وفي ضوء نقساط الامتياز تلك ذاتها ، ثم في ضوء التعديلات الراضية التي يطلقها في تقديم عرضه - وهي ما سنشير اليها حالا - ان نتساءل عن المعنى العام لعمله او الرسالة التي اراد مجمل هذا العرض ان ينقلها لجمهوره . هنا سنجد ان الخط - الذي كان في صميم النص - قد انتقل الى العرض رغم كل التحولات : هل اراد مراد منى ان ينقل لجمهوره لحظات من معاناة المصريين في تاريخهم القريب ؟ هل اراد ان يعينهم ضد قاهريهم ومستغليهم ايا كانوا ؟ هل اراد ان « يهجو » الواقع المعيش ويعلن رفضه له ؟ هل اراد ان يؤكد ان روح مصر لا تزال هائمة تبحث عن جسد تتجسد فيه ؟ هل اراد ان ينهي دوره من دورات الثورة المحاصرة ؟

شيء من كل شيء . وهذا ما عنيت به بالخط . ان عرض مراد منى لا يقول لتفريجه شيئاً ، هو يتمتع بلحظات من الاداء المتميز ويظهرهم بلحظات من الغناء العذب المتقن . ويضحكهم ويخفف عنهم في مشاهد مقصودة لذاتها (العدة) (المساطيل في الفرزة) . ويستثير حسهم الوطني بالاغاني التي ارتبطت - اكثر من غيرها - بالوجدان المصري وبالتصاعد بالاداء الى درجة لا يد بعدها من تفريغ للتوتر (مشهد التصاعد بغناء الفلاحين بلولاد أحمد ومشهد العمال بعد فتح الكوبري على مظاهرات الطلبة) والاهم من هذا كله حسه المرهف المتوجه نحو الصالة . والتأكيد على ما يعرف بقينا - قلت انه سبق ان قدم العرض نفسه حوالي ستين ليلة - انه يستثير حساسها ويلهب اكف جمهورها بالتصفيق .

وهذا ما ينتقلنا الى المبدأ الثالث فى التجربة المسرحية ، اعنى الجمهور .

ان جمهور هذا العرض ونسبة الشباب فيه مرتفعة الى حد لانت النظر — يستجيب للحظات من العرض وكلبات فيه استجابات ساخنة تتراكم للحظات والكلمات لتتحول الى استقبالات حار للعمل كله . ان الجمهور يستجيب بحرارة لهذه الكلمات من العرض . « يا بلد مش عايزة تنوق من العسل .. قاعدة فيه .. نايمة فيه .. قايلة فيه » « وحاييها حرايمها » « والعسل من ببلدنا قال انسا مظلوم .. » « واللى يسرق من حرامى مش حرامى واللى يسرق من الاهالى ديها هو الحرامى » « وكلنا يا مصر فيكى مطايرد .. » تلك هى الاستجابات المتوقعة والمتاجزة : الأصعب على الزناد والطلقة جاهزة . (قد سمعت فى عرض يقدمه المسرح التجارى ما هو أكثر حدة من هذه العبارات) لما المشهد الذى يستحق وقته خاصة فهو مشهد الساحرات : ساحرات اربع يحطن نعيمة يردن القضاء عليها ولا يترك نجيب مجالا للاجتهاد فيها يعنيه بهاته الساحرات :

الساحرة (٢) تعرفيها من زمان ؟

الساحرة (١) من زمان خالص يا دنيا وأنا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا .. أبوه من قبل الهرم كنا أسرى عندهم ..

الساحرة (٢) عند مين ؟

الساحرة (١) الفراعنة الملاعين .. يابا قطعنا الحجارة .. ويابا جربنا السلاسل .. يابا شغنا الويل يا مصر من ولادك ، واتقابلنا ياتعيمة ياتايا انتى ، أصلها دايا ودايا زى لعنة أنا برضه وراها دايا ..

الساحرة (٢) وطيب ونعيمة ومالها ؟

الساحرة (١) يهلثوا فى النار شوقوا تلاقوها هى هى .. هى .. هى ايزيس .. عزيزة .. عايدة .. وبهية وخضرة .. وأبك يا على الزبيق يا مصرى .. الخ ..

هلبقى شك فى هوية الساحرات ؟ (وكل من عرف نجيب سرور عن قرب يعرف « هاجسة اليهودى » بمعنى انه حتى قبل ٦٧ و ٧٣ والصالح المنفرد كان يشارك البعض يقينا راسخا بان اليهود هم أصل البلبا والشور فى العالم ، ووراء كل كاذبة تخدع فى اى مكان فيه ، كان يحتفظ بروتوكولات حكماء صهيون من ظهر قلب وفى نفس هذا العمل اقتباسات عدة منها ومن التوراة . ولست بحاجة للقول ان طرح القضية

على هذا النحو ، صراع بين اليهود « وأولاد أحمد » إنما يبعدها عن جوهرها الحقيقي ، ويخدم — في التحليل الأخير — دعاوى العنصرية والتعصب . المهم هنا أن المخرج قد استغل هذا المشهد أقصى استغلال ، ليفجر كل ما فيه : جعل للساحرات أقنعة تشابه ملامح بن غوريون وغولدا مائير وبناحيم بيبين ، وحين أحاطت بهن الحوريات وحاصرتن داخل القضبان خفت أضواء الخشبة كلها ، وتوهجت القضبان وقد تحوت لنجمة داوود ، ودوت القاعة بالتصفيق في استجابة ساخنة ترفض الساحرات وتتوق إلى حصارهن وهزيتن .

استجابة صحيحة دون شك ، ولكن السؤال يبقى موجها للمخرج : أتريد أن تعمى جمهورك للعمل على تحقيق هذا الحصار ثم الهزيمة أم أنك ترفع عنهم العبء . وتخدر حسهم بتحقيق تلك الهزيمة على المسرح ؟

تلك أهم الجوانب في تجربة مراد منير ونص « منين أجيب ناس .. وهو يقول في تقديمها » أنك يا نجيب رغم كل السخافات التي تعم وجه الأرض . رغم ضياعك المأساوي الذي خلف وراءه فراغا مريعا رغم المتعاليين السادة — أنت يا نجيب الذي لامست الروح والشكل المسرحي الذي نلهم به منذ زمن فكتك الابتداء الحق ، لهذا بدت درتك البديعة « منين أجيب ناس » مزقا أو أكداسا من الكلمات ، كدت هذا التركيب المدهش في بساطته ممتنع على المتعلقين بأذيال القالب الغربي « الأمل » الذي نصب مائة منذ زمن لكن الناديين (!) لا يزالون يبشرون بنهوضه (..) . وسوف تظل حيا في الذاكرة المصرية الأصلية التي لم تنس مبدعها وفتياتها الوطنيين المحبين . . لم تنس مسيد درويش وعرابي ومختار وعبد الحكم الجراحى وكل أبطالها . . وأنت أحد المنتصبين بقوة وسط أولئك الفرسان . . . الخ . .

وقد يكون تجاوزا أن نناقش بتكرار بصريها في كلمات كتبها يقدم بها عمله ، إنما مناقشته الحق في كيفية تقديم هذا العمل ، غير أنني أرى بعض الملاحظات هنا ضرورية إن أعجابني قلبي بمصرى ما يكتبها أمر بن صميم اختياراته . وليس بدعة في مسرحها أو مسرح العالم ، لكن الدعاوى التي تحيط بهذا الإعجاب هي ما يستدعى التعليق والأمر في أعمال نجيب سرور ليس أمر فائده عكس بل في التحليل الاستاذ المخرج ويثقل لنا من نصب مائة متى ؟ أو ثمين لكنته أم أن يكون للعمل بناء ما ، نهجيم ما . فالعمل الفني ليس لغة أبداع شعطالى ، علينا أن نطفاها كجا هي ، أو استجابة قهرية لصوت غابش لحاج . لكن للومى الانتسابين والإرادة والعمل الإرادى والكصيم دورا هاسما فيه . صحيح أننا

لا نحب ان نرى عرق الصانع وهو يصنع عمله لكنه لابد ان يفعل . لابد ان يعكف على ملأته الخام . فيحذف ويضيف ، ويعدل ويبدل ويصفر ويبنى ويركز ويكثف ويصوغ حسب قواعد الشكل الذى اختاره وسيطاً لنقل رسالته . وتلك شهادات المبدعين ، ومسودات الاعمال الفنية شاهد ودليل . هذه واحدة . الثانية اننا قد ألفنا — حين يعجزنا الالتزام بالقواعد الاصولية للاعمال — ان نتحك بالتجريب — او هنا « الشكل الشعبى » — والتجريب او غزو المجهول او التماس اشكال جديدة امر ضرورى ومشروع بشرط واحد : الا نجد فى قواعد الاشكال القائمة ما يمكنه ان يحمل رسالة العمل او رؤية صاحبه وهو من ثم يعيد الى تجربتها التماساً لقواعد واصول جديدة . وهذانون تراكم المعرفة الانسانية على وجه العموم ، وما ابعد اعمال نجيب عن هذا كله ، ولو ان لهذا العمل بناء ما اكان برسح هذا المخرج ان يغير ويبدل ويحذف ويضيف على نحو ما فعل ؟ واخيراً ليس من حقي ان اصالح اعجاب مراد منير — او سواء — بمن يشاء وبما يشاء .. ولكن اليس فى الزج باسم نجيب سرور بين اسماء عربى ودرويش ومختار والجراحى شكلاً آخر من الخلط ؟



كلمات قليلة هى التى تبقى اوضح هذه الظاهرة — دراويش نجيب سرور — فى مراقيها الموضوعة : ان سنوات السبعينيات وما تلاها — بما سادها من خلط متعمد القيم ، وتحويل للتوجيهات الرئيسة عكس مسارها ، واعلاء قيم المجتمع الانفتاحى بكل خستها وانانياتها وانحطاطها وجرائها المادية والمعنوية ووضع المثل والقنود ، والعمل على تسييد ثقافة التبعية والتهادن ، وابدال الاصدقاء بالأعداء . وطمس الهوية الحقيقية لمصر مقابل رفع صورة خادعة وزائفة لها ، والحديث النائم الذى لا ينقطع عن الشعب والعمل على قهره فى الوقت ذاته ، وتشويه الماضى واجهاض الحلم ، وتبرير نزوات طاغية ملئذ يجعل من اهوائه ورغباته قوانين وشرائع ، وتزييف التاريخ ، واستهلاك الشعارات ، وتسطيح الوعي وانقاره ، واحلال الاكاذيب محل الحقائق ، ورفض المبدعين الحقيقيين ، وقهر الرافضين لما يحدث ، واحتضان المنافقين وفاعدى الموهبة والطبايع وكذابة الزفة ...

اقول .. ان هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسة من شباب المثقفين نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيش . اتفقوا على هذا ثم اختلفوا على ما بعده اتسدت الاختلاف وتلفوا حولهم يبحثون عن النموذج والمثال فوضعوا ايديهم على ما هو متاح وايسر مقالا : هذا شاعر وكاتب رافض للواقع كله ، هجاء له ، مدين للسلطة ، محيط ساخط بسرور غاضب ، تنغمه عوازل داخلية وذاتية — فى المقام الاول — لان ينزف قبح الجراح

وصديدها ، خارج على مواضع المجتمع وسلوكياته في تهردها عاجز ؛
قاعد يجتر صورا قذيفة ويلوك نكريات بالية .. يكررها ويكررها ولا يمل
تكرارها ..

وليس هذا من الفن الذي نريده في شيء .

فما أشد حاجتنا — هنا والآن — الى الفن الصحيح الذي يحشد
ويعبئ .. لا الذي يهتص السخط ويفشا الغضب .

وما أشد حاجتنا — هنا والآن — الى الفن الذي يقوم على تحليل
الواقع وفيه .. لا على رفضه وهجائه والانكفاء عنه .

وما أشد حاجتنا — هنا والآن — الى اعمال العقل واعلاء الوعي
وضبط الكلمات والدلالات .

وفي هذا كله ان يجينا نجيب سرور . بل لعله ان يقدم وهما خياليا
وخداعا : ها نحن قد بلغنا من « الثورية » غايتها .. ها نحن نرفض
الواقع ونهجو « ونلسن » عليه .. فانها بما فعلنا .. فقد ارتفع عنا
كل وزر ! .

فهل هذا حقا ما يريده دراويش نجيب سرور ؟

تنشر قريبا :

الاشتراكية .. وخصوصية الفن

بقلم : ابراهيم فتحي

على الفزاع

لهما القلب يورق حين تم
وتزهر بين الشفاء القصيدة
لهما حين يخفقنى الدمع ،
في آخر الليل ؟
أعلن طقس الحقدون

أرأى ..
أمة يدى إليها ،
والهرق في لجة من شذاها
ولكنها مثل كل النجوم ؟
تظل بعيدة ..
لهما الحب من تون كل الصبايا
لهما الحب حتى وإن منحته مسوايا
وها أنا أعلنه في مجمع الفراء ؟
بأنك ستبتقين طاهرة مثل أولى الضحايا ،
والى ساو قد ليلة عرسك شمعة عوى الوحيدة .

هي الآن في غيش الفجر حاملة
وتعجم الصباح يحترما بالندي ،
ربما لحظة وتذيق ..
فما كفتها ، وحده من يفك طلاسمها
وحده من تفتح بين يديه براعمها
في الطريق يحاصره التافهون ؟
وجيش من الأدعياء يسد عليه الطريق ..

تيمم قبل السير ببعض التراب ؟
وخبا في الصدر ، في وجه الجرح ،
صورة طفلة ..

وقال لمن شيعوه من الفقراء ،
إننا لا صدق أن المواسم تأتي ،
عجافا ..
ولكن من يحصدون السنابل قلة ..



طويلا تردد قبل الرحيل ،
ولكن بعض القرى في الجنوب ،
الحت عليه
وقيل راوه يمسح دموعه حزن ،
على خد إحدى القرى في الشمال
يقال راوه يعلم مثل نبي ،
ويسرف في قول ما لا يقال ..
تجمع من حوله المخلصون ،
وساروا ..
ولكن ناقته في الطريق تداعت
وعشش في منكبها الكلال
ترجل عنها ،
وقبلها في الجبين ،
وسار على قدمين بغير نعال ..



إن تنشد الآن ياسيد العاشقين .. ؟
إن تنشد الآن يا سيدي ،
ولحنك يعزفه الآن لص وقاتل
أيام تردد لحنك بين الوفود
وبعيد قليل سيفضب منك شيوخ القبائل
إن تنشد الآن يا سيدي ..
لليلي .. ؟
لقد سرقوها ،
وزيف وجه الطفولة منها
وما هي ترقص في حانة للمسكارى ،
فان هوم الشاربون . تولت
وراحت تضاجع خلف الستار مقابل ..
تشاغلن بالصمت ملء احتمالي ،
وقال :

هو النهر لا يخذل الأرض ،
حتى وإن خذلته الجداول
وقد علمتني البلاد التي أنكرتني
بأن العصفير حين تجوع تقاتل
وإن التراب يظل لمن حرثوه ،
وإن السماء مع المخلصين تقاتل

قليل هو الحب في زمن الأدعياء
ولكن لكل زمان نبي ،
فمن قال إن أبا سالم ليس من هؤلاء
تجمل بالصبر حتى تلتظي ،
وأوغل في المشق حتى توجع فيه السؤال
فقمح الطفيلة يعطى ،
وتين الطفيلة يعطى ،
ولكن زغب الحواصل باتوا ثلاث الليالي ،
بغير عشاء ..
فله أنت ، والله صمت الإباء .

هو الآن في باب عمان شوق يمي ،
ولكن بوابة الوصل لا تستجيب
توسل بالحب ، أظهر ختم النبوة ،
وشم الطفيلة في ساعديه ،
ولكن عمان لا تقبل الأنبياء
لك الله يا سيد العاشقين
الا اقرأ سيفتتح الباب ، أن
تتل فاتحة الفقراء ..

يا شجر اللزاب
يا شجر الزيتون
في زى في عجلون
في كل بقعة من وطني المحزون
لا تنثنى للريح

لا تسبل الأهداب — يا شجر الزيتون — يا شجر اللزاب
الأردن

الواقع والحلم

فى مجموعة القصيح والوردة

د. شكر عبد الحميد

عالم الطفولة هو العالم الذى يبدع فيه « جار النبى الحلو » ويتحرك ، فى مجموعته الأخيرة « القصيح والوردة » ثمة محاولة جادة للتعامل مع عوالم الأحلام المتكسرة للأطفال ، ان « جار » فى قصص هذه المجموعة يبنى عوالم من الأحلام ، ثم يقوم بتحطيمها ، أو بالأحرى هو يرصد عوالم من أحلام تتكون لدى هؤلاء الأطفال ثم يرصد عملية الانكسار والتحلل والتبديد التدريجى لعالم الأحلام هذا ، فى قصة « القصيح والوردة » ثمة رغبة فى التفتح على العالم ، دافع ايجابى فعال للوصول الى المطلق اللانهائى المستحيل ، ثمة رغبة لمعانقة الحلم الوردة التالى التفتح الانفلات والامساك به لكن هذه الرغبة لا تتحقق ، انها تواجه بالموت الكامن فى الماء ، بالغبوبية التى ابتلعت « يحيى » وقضت على أحلامه وأحلام أطفال عديدين معه ، لدى الأطفال فى هذه القصة توق عارم للتفتح على الكون والعبور الى عالم الكبار والولوج اليه ، هناك أحلام خاصة بالجنس والضرب والتحطيم والامتلاك ، يتنازع هؤلاء الأطفال دوافع الاقبال والاقدام ودوافع الاحجام والابتعاد ، يلعبون باللعب والحركة والسفر والفتيات والقطارات لكن الواقع لا يقدم لهم سوى الفقر والبراغيث والصراصير والعسكر وكل رموز القيد والقهر والاجبار ، انهم يلعبون بأشياء كثيرة لكنهم لا يظالونها فيكرهونها ، يقول يوسف فى هذه القصة « ومرت كل سنوات عمرى واللعب فوق الدولاب وكل ليلة كنت أحلم ان لعب مرة أخرى بالمسكرى والحصان ، كل ليلة أحلم ٠٠٠ حتى كرمت هذه اللعبة ، انه الحرمان والاحباط والشعور بابتعاد كل شئ حتى الأشياء القريبة من متناول اليد ، انه التناقض الوجدانى الذى يقوم بتحويل الحب الى كراهية والكراهية الى حب ثم الصراع الليبائى الدائر فى اطواره ثم وصول الفرد الى حالة التبلد والسكون وعدم الاهتمام ، فى هذه القصة نلاحظ أن الحصان والمسكرى ينكسران والوردة تتفتح ، توبرق وتزهو « للوردة نم تعد فى الحلم ولا على الحائط الحجر فى صورة ، ها هى قائمة كبيرة ، ها هى تنهاوى » .

ان الحلم هنا يبدو وكأنه يقترب تدريجيا من عالم الواقع ، يقترب من التحقق والامكان لكن عند حد التماس بين عالمي الواقع والحلم تتغلب شراسة الواقع على رفاة الحلم يغرق يحيى بعد ان يقبض على الورد انه يصل للحلم لكنه يرتد ميتا للواقع ، يرتد بلا حلم بينهما الأطفال يصرخون على الشاطئ ، ان حركة الحلم في القصة تسير من خلال علاقتها بحركة الواقع في اتجاه يؤكد انكسار الأحلام وتبددها كما قلنا ، فحركة الحلم في بداية القصة حركة كبيرة متألقة متوهجة موزقة مبهجة مسيطرة على كل شيء ، ثم تدريجيا يتزايد وعى الأطفال بإمكانية وصولهم لعالم الحلم هذا الذي تمثله الوردة تدريجيا يزداد خفوت الحلم ويزداد بروز الواقع ، ولم تكن زيادة خفوت الحلم الا نتيجة لتلك الرغبة القوية الشاعرة بالذات والامكانية والقدرة والكفاءة التي اعتمدت في نفس يحيى وأرقته وجعلته يثق في قدرته على اقتناص الحلم ، وحينما يتوازى عالم الحلم مع عالم الواقع حينما يتماسان ، حينما يصير الحلم هو الواقع والواقع هو الحلم ينفلت الحلم من الواقع ويغرق يحيى ويبرز الواقع باردا غامضا شرسا متوحشا بينما الأطفال في حالة شديدة من اللوعة والأسى والضياح على الشاطئ ، في قصة « العنب » أيضا يحلم الأطفال بالحصول على تلك الفاكهة الشهية البعيدة الحلم ، يقول أحد الأطفال في هذه القصة « اريد أن ادخل الجنينة وأخرج وفي يدي عناقيد العنب بلونها الكهرمانى الأصفر ، عناقيد كبيرة وحلوة ثم نوزعها على بعضنا ، وأخذ عنقودا كبيرا وأجرى بقدمى الحافية وأقفز في الترع » .

في هذه القصة نواجه أيضا برغبة الأطفال في الحصول على المنوع المحرم (الحلم) متمثلا في الدخول الى الحديقة والحصول على العنب ، وهذه الرغبة في الاقتراب والاقدام والوصول الى مناطق الحلم تجابهها أيضا حواجز تمنع وتعوق متمثلة في الأسوار والخوف من الخفرة والحكومة والتجار « والوزان » وغيرهم ، ان حركة الحلم هنا تتزايد وتتصاعد تدريجيا ثم تصل الى « الكريشندو » أو قمة الصعود ونقطة التفجر حين يقتحم الأطفال الحديقة غير عابئين بالحراس أو الأسوار أو الأشغال أو الحواجز ، يتحول حب الأطفال للعنب في هذه القصة الى حب يفوق حبهم لأى شيء ولأى شخص حتى أمهاتهم وأخوتهم ، حب يتصاعد ويتركهم ويملك عليهم حياتهم ويصير شغلهم الشاغل وهدفهم الحياتي الأول وغير المنبوق ، وتصير مشاعرهم ملونة ومصطبغة بالعنب فيتحدث الكاتب عما يشبه « فرحة العنب » ، ويصير فرحهم بالعنب مشعا فارضا نفسه على كل شيء . ويستخدم الكاتب هنا الكلمات والصفات والصور الموحية القريبة دون شك من عالم وصور الأحلام كى يعبر لنا ويصور حالة الحلم المسيطرة لدى هؤلاء الأطفال « حين انفلتنا داخل الجنينة لمعت الشمس كالمرآيا » . وكان

للتراب ناعما وساخنا ، جريت فرحا وتقاوت كمصفور صغير يتعلم الطيران
معدات الجنية تراب ناعم ، حرير ، اللون الأخضر الزاهي يغمر المكان ،
وفجأة كالمصابيح الحقيقة برق العنب كالنجوم الخضراء تلالا ، حين قفزت
لأعلى لم تكن السماء زرقاء وكانت صافية متوهجة بضوء الشمس » .

ان مفردات كالشمس والمرايا والنعومة والسخونة والفرح والقفز
والعصفير والطيران واللون الأخضر والانغمار والمصابيح والبرق والنجوم
والصفاء والنووج والتلألؤ وغيرها هي مفردات موحية في صور موحية في
تركيبات موحية تخلق حالة موحية تشير دون التباس أو إبهام الى حالة
الحلم المسيطرة ، ولكن ماذا يحدث لهذا الحلم ؟ انه ينكسر تدريجيا انه
يواجه عالم الواقع ويضطرب معه لكنه بعكس قصة القبيح والوردة لا يهزم ،
ان الأطفال في « العنب » يضربون من قبل الكبار بكل قسوة وشراسة
وبدائية ، لكنهم لا يكونون عن الحلم انهم يستمرون في الحلم بالعنب ويظلون
يشعرون بفرحة العنب ويكونون في حالة توق دائم وتشوف مستمر لاقتناص
العنب ولذلك فان حركة الواقع هنا لا تطفئ على حركة الحلم كما حدث في
قصة « القبيح الورد » ان حركة الحلم تجابه حركة الواقع وتصارعهما
وتوازيهما وتقابلهما وتجاوزهما ورغم وطأة شدة الواقع عليها وإيلامها له
الا انها تظل مستمرة يقظة متحركة متوهجة تنتظر الفرصة المواتية كي
تنقض وتقضي على العالم الماهول ، تحول الحلم الى واقع أكثر اشراقا
ورحمة ، يظل الأطفال أيضا في قصة « هذا يوم طيب للحياة » يواجهون
عالم الكبار والشعابين الكامنة بين الأعشاب ويحلمون بالشوارع الفسيحة
والبيوت التي يعيشها الضوء والطيور البيضاء التي تغنى وترفرف في السماء
سعيدة بالرحابة كذلك يحلم الأطفال بحياة الكبار وعالمهم ، يصبح الكون
هالكا لهم والغيطان والنهر والسماء ، يحلمون بحياة لا يجدونها في الواقع
وأمال يجدون نقبضها ، يحلم الصبي (جبر) بفتاة (صفية) يكون معها
في صورة مناقضة ومخالفة لما يراه في علاقة أبيه بأمه ، لكن هذه
الأحلام تظل في طور الكون والسعي نحو التحقق الذي تواجهه العقبات
والحواجز دائما ، في قصة « البئر » تحلم البنات بالزواج والرجال والطيران
وتلفها المعتقدات الغبية والأحلام والطموحات وانتظار ما لا يجي ، موت
وحياة وانتظار وشعور بالوحدة والحزن والألم ، تقديم وتأخير وتقطيع
ومقاطع متداخلة يحاول الكاتب للتعبير من خلالها عن تقطع الأحلام وتمزقها
وتشوهها وانحرافها وارتماها العنيف بعالم الواقع الملى بالاحباطات ،
هذا رغم ما تحاول الأم أن تفعله في النهاية تخفيفا لآلام ابنتها ومساعدة
لها على الاستمرار في الحلم ، لكن انى لها ذلك ، في قصة « قرط فضى صغير »
يحلم الطفل بالخروج من العالم الذي فرضه عليه الكبار (أمه وأبوه والمجتمع
الخارجي) يحاول أن يقلب الشائع ويغير المألوف ، يحاول أن يجد في

القرط رمزا للرجولة المأمولة والشجاعة الفائقة ، أنه يجاول كسر اطار
المعتقدات والافكار والمخاوف المطلقة بالموت والحسد التي فرضها عليه للكبار
من خلال القرط ويخيل عالما آخر مفارقا موازيا أكثر اشباعا وتحقيقا
للذات الصغيرة التي تتبلور شيئا فشيئا وتخشى على نفسها من الضياع
او التحول أو الانهزام .

في قصة « في الجنة » رغبة في الخروج من الاماكن للضيقة والحدود
المزدحمة والحشرات والفقر والضيق العام الى الحدائق النفسية والاحلام
المنطلقة وتظل البنات (ثناء) تحلم في الحقيقة بكل ما لا تجده في واقعها
ويتمنى الناس في هذه القصة لو ناموا في الحديقة حتى الفجر دون أن
يزعجهم أحد .

في قصة « الموت والمصافير » وهي من أكثر قصص هذه المجموعة جودة
يمتزج عالم الانسان بالحيوان بالطيور ، يختلط الماضي بالحاضر والحياة
بالموت والخفة بالثقل ، غناء للطيور بمسكون الموت ، والحلم هنا واضح
ايضا ، ثمة حلم بالحرية والخروج من قيود الفقر والحصار حركة الحلم هنا
تتعد في الذاكرة لكنها تصاب بالشلل عند حدود التصور والواقع اشد
قسوة رغم وجود للسمع الخافت الهاديء من الحلم المتمثل في البنات
البيضاء التي تساعد بطل القصة وتستمر معه والمتمثل كذلك في استمرار
زرقنة المصافير رغم استمرار حصار الفقر الذي يضرب مخالفه في كل شيء ،
هذا البصيص أو السمع الخافت يتكرر أيضا في قصة (الحارس) ذلك
الكائن الغريب الذي يعيش في المقابر بلعب الورق ويضحك ويسخر بجوار
الموت والقبور مما يذكرنا بشهد حفار القبور في مسرحية « هاملت » الشهيرة ،
تجاوز الموت مع الحياة ووضح في قصة « الموت والمصافير » ، وفي قصة
الحارس أيضا من خلال المرأة التي تجيء للحارس حاملة للطعام كالنسمة
التي تقوم بتلطيف هذا الجو البشع الكثيف السائد نفس الامر كما في
قصة « الموت والمصافير » حيث الجو الكثيب الموحش بالبائس الذي يسود
الحياة التي تتجاوز مع الموت (الابن والاب) وحيث الذكريات التي تترى
والأمانيات التي تتلاقى وتتصادم وحيث المصافير تترقز والمرأة تجيء
في قصص « جار النبي الحلو » ثمة أحلام وثمة موت وثمة واقع يحاصر
ويحبط الأحلام ويقتلها ، وثمة أطفال يتوهم لديهم الحلم ويتألق ، وثمة
محاولة اقتحام دائمة ، هذه المحاولة قد تكون ايجابية وقد تكون سلبية ،
لكن محاولات الاقتحام السلبية أكثر شيوعا وهيمنة ، ففي « القبيح واللوردة »
يحاول يحيى اقتحام منطقة الحلم (اللوردة) فيموت ، وفي (الخميس)
يحاول الشيخ اقتحام منطقة الطفل قاري القرآن الذي يتمتع بصوت
جميل فيضربه بحجر ويشج رأسه دلالة على القسوة والشراسة التي يواجه
بها الكبار عالم المصافير ، في « اللعبة والخاتم » يحاول الأطفال اقتحام

عالم للكبار وفي « العنب » يحاول الأطفال اقتحام عالم الحلم ومناطقه وفي « الحريق » يفتحم « المسيرى » عالم « سيد » بحرق كتبه ويشتهى زوجته ، عالم الجهل يقتحم عالم المعرفة ويحاول اختراقه وإحراقه ، عالم الظلام والبدائية والنخلف يخترق عالم الضوء والحب والمعرفة، دائما عند « جار النبی الحلو » هناك عالم يحاول اقتحام عالم آخر وهذه العملية غالبا ما تتصف بالإيجابية حيث يكون القارئ بالاختراق والاقترحام هو الطفل ، فالطفل عادة عند هذا الكاتب يحاول دائما اختراق عالم الحلم رغم العواقب شديدة القسوة التي تلحقه نتيجة محاولاته هذه (الموت في « القبيح والوردة » والضرب المبرح في « العنب » مثلا) أما عندما تكون هذه العملية موجهة من قبل عالم للكبار الى عالم الصغار فغالبا ما تتصف عملية الاقتحام بالسلبية والشراسة (كما هو الحال مثلا في قصص الخميس ، هذا يوم طيب للحياة ، قرط فضى صغير وغيرها) .

ملاحظات ختامية :

١ - يلجأ الكاتب الى استخدام بعض الثيمات اللغوية التي تستفيد من لغة المهمل القديم الأناشيد بصفة خاصة ، كما في قوله « للنهر نسمة وللوردة رائحة » في قصة « القبيح والوردة » وكذلك « للنار لون يعرفه ولشجرة التمر حنة مكان أدركه » في قصة « الحريق » أو غير ذلك من التعبيرات .

٢ - هناك بعض التأثيرات لدى الكاتب من لغة القصص الراسخ يحيى الطاهر عبد الله خاصة في تعبيراته عن حركة تتابع الليل والنهار والفصول والأزمنة .

٣ - يلجأ للكاتب الى ما يمكن أن نسميه بالأسلوب الدائري في القصص - أحيانا - كما في قصة « العنب » لو ضربنا الخفير لأسك بنا وذمب بنا الى الحكومة ولاخنت الحكومة تؤدبنا في المركز وتضربنا ، وتأخذ الحكومة تقودا من أهاليها حتى تؤدبهم أيضا « واعتقد أن الكاتب يحالفه التوفيق كثيرا حين يحاول التعبير عن أفكار ومخاوف الأطفال من خلال هذا الأسلوب الذي يذكرنا بأسلوب صياغة بعض القصص في كتب القراءة التي كانت تدرس للأطفال في المدارس الابتدائية منذ عدة سنوات .

٤ - يعاب على الكاتب كثرة الاستطرادات وتداخله أحيانا في سياق القصة واستخدامه بعض الجمل الاعترافية والكلمات الخاصة المنتقاة من أجل اجتذاب تعاطف القارئ أو بالأحرى استدراج هذا العطف كما في قوله

في قصة « القبيح والوردة » نادت أمى على برفق ... وحنان « وكذلك في نفس القصة » بالأمس نادت على بحنان « وأيضا « ثم نأفنى بحنان . » وكذلك « أمى رغم أنها مريضة ومقيرة فهي حنون » ولا أعرف ما هو وجه التناقض أو الاستغراب بين المرض والفقر من ناحية والحنان من ناحية أخرى .

٥ - يلجأ الكاتب أيضا الى ما يمكن تسميته بالتثنية في الوصف أو الصفة المتكررة كما في قوله في قصة هذا يوم طيب للحياة « وفوق أهدابك ذرات للتراب خفيفة خفيفة وكذلك في نفس القصة « وأنت الرقيقة للرقيقة لم تهربي منى » أو قوله في قصة « للرحيل مجدول من الخوص » « من سنوات خمس كانت سامية صغيرة ونهداها صغيرين صغيرين ، بالكاد يرفعان الفستان عن صدرها » وهذه الطريقة في الوصف شائعة في عديد من القصص وربما ارتبطت هذه الطريقة بمحاولة الكاتب التي سبق وأن ذكرناها في الملاحظة السابقة وهي محاولته الواضحة أحيانا لاجتذاب اهتمام القارئ وتعاطفه ، لكن هذا الاسراف في العاطفية أحيانا ما يكون واضحا بشكل يتفق تماما مع ما سماه الاديب ادوار الخراط « بالسفتمنتالية السهلة ، أحيانا وبما قد يعوق عملية التلقى والفهم الصحيحة للعمل ، حيث أنها تقوم بفعل التشويش واستثارة مشاعر الأسى والحزن والشفقة وتظل هذه المشاعر دائرة في فلك المنطقة السفلى من العقل حيث توجد الانفعالات ولا توجد الأفكار ، وهذه منطقة غاية في الخطورة وتحتاج الى حساسية شديدة من الكاتب في التعامل معها ، فهل يخاطب الفن منطقة العاطفة أم منطقة العقل ؟ أم هو يخاطب المنطقتين معا - وهذا ما اعتقده - بنسب معينة تختلف باختلاف أهداف الكاتب والتكتيك الذي يصطنعه ؟

الملاحظات السابقة لا تقلل بأي حال من الأحوال من أهمية هذه المجموعة أو من أهمية كاتبها باعتباره أحد الفرسان التميزيين في حركة الأدب المصري الشاب الحديث .

فاسيلي فلاديمير ميروفيتشي بارتولد والدراسات الإسلامية

نقاط أولية لدراسة مستشرق

د. علاء حبروش

يعد فلاديمير وفيتشي بارتولد (١٨٦٩ — ١٩٣٠) الاختصاصي المعروف في تاريخ الاسلام والشرق الاسلامي — من الذين لعبوا دورا هاما في مسيرة الاستشراق الروسي والسوفيتي ويعتبر من أهم مؤرخي حضارة الشرق ، ومؤسس للدراسة التاريخية للاستشراق الروسي والسوفيتي .

وينظر الى فاسيلي فلاديمير وفيتشي بارتولد على أنه مؤرخ (لآسيا الوسطى قبل كل شيء) كما قال هو عن نفسه ولكن مما لا شك فيه أن اهتماماته الفكرية شملت تاريخ الشرقين الأدنى والأوسط وتاريخ جوف آسيا .

وعالج بارتولد العديد من جوانب الحضارة العربية — الاسلامية — في العصور الوسطى — فقدم مجموعة من الدراسات التي تناولت تاريخ الاسلام وتاريخ الخلافة العربية — الاسلامية ، وتاريخ ايران الاجتماعي والثقافي وجغرافيتها التاريخية ، وتاريخ القوقاز وما وراء القوقاز ، وتاريخ الشعوب التركية والمغولية ودراسة نظمها القبلية ، وتاريخ النقوش والمسكوكات الاسلامية .

ولقد شغل بارتولد مكانة كبرى داخل عالم الاستشراق — فنجده المستشرق الفرنسي بيليو يقول عنه معرفته الواسعة وعقله الثاقب والحقيق وشمولية موضوعاته وتنوعها ، جعلته يحتل مكانة مرموقة لم يصل الى مثلها ، كما أن تعاونه وعدم تحيزه وشهامته كانت على مستوى كبير من النسب كما هو الحال في عمله كعالم .

وتجدر الاكفاني كراتشكوفسكي يرى أن اسم بارتولد من الأسماء التي لم تنس بالغة في تاريخ حضارتنا وفي تاريخ العلم العالمي :

ونجد المستشرق الانجليزى ا. دنيسون روسى يكتب بعد وفاة برتولد « يمكن القول وبجراحة ، انه مع موت برتولد خسر العالم اكبر طائفة علمية فى تاريخ الاسلام » .

ونجد المستشرق الكبير مار يتول عنه (لم يصل اى من المستشرقين والمؤرخين فى اوربا الى المرتبة التى وصلها برتولد ، ودراساته عن الغرب لا تقل اهمية عن دراساته عن الشرق) .

وشكأت اسهامات بارتولد الفكرية ونشاطه العلمى نقطة تحول اساسية فى مسار الاستشراق الروسى والسوفييتى فى نظرته الى التراث العربى والاسلامى .

فبارتولد — بدراساته المتنوعة انطلق من رؤية تقوم على مكافحة نظرية التفوق العنصرى التى سادت الدوائر الدرية بالغرب الاوربى فى اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، والتى تنظر الى العقل الشرقى كعقل روحانى غيبى ، ميتافيزيقى واكد بارتولد على انه لا توجد روح ثابتة للغرب ولا روح ثابتة للشرق وان الحضارة الحالية من صنع الشعوب الشرق والغرب ، وهى فى تطور وتنافس دائمى وأشار الى انه بينما كانت أوروبا تزخر فى انقرون الوسطى تحت سطوة افكار الغيبة والشمونية كن الشرق الاسلامى يعيش فى ظل الازدهار الحضارى والعقلانى ، ولم يكن بارتولد ماركسيا وكان من المؤنن بدور حاسم للمؤثرات الحضارية فى سير التاريخ . نشر خلال الاثنى وأربعين عاما من نشاطه العلمى ما يزيد على اربعمئة اثر علمى ما بين بحث ومقالة ولقد وتعليق . وبجانب هذا فقد اضطلع بتحرير مائتين وست وأربعين مقالة من اجل (دائرة المعارف الاسلامية) ولقد نشر دراساته بأسلوب ميسر ليفهمه القارئ غير المتخصص وقد كتب معظم دراساته فى الفترة السوفياتية وعقب ثورة اكتوبر شغل برتولد منصب الرئيس الدائم للجنة المستشرقين باكاديمية العلوم السوفياتية ، وأسهم فى العديد من الأنشطة العلمية فى داخل وخارج الاتحاد السوفياتى ، وساهم بدور هام فى ايصال جوانب اساسية من الفكر الاسلامى وبشكل موضوعى للقارئ الروسى ، وعلى الرغم من انه اعتبر (كرومر) المستشرق الانجليزى مؤسسا لعلم الدراسات الاسلامية فى اوربا فقد نقد افكاره الملخصة فى مؤلفه (تاريخ الامكار السائدة فى الاسلام) ومن أهم مؤلفات وابحاث برتولد (الحضارة الاسلامية) ، (العالم الاسلامى) (علماء النهضة الاسلامية) (حول تاريخ الحركات الدينية فى القرن العاشر) ، (عالم الاسلام) ، (الخليفة والسلطان) (تركستان من الفتح العربى الى الغزو المغولى) الخ .

وبعد برتولد من أهم وأبرز ممثلي حركة الاستشراق الروسية
والسوفييتية وقد لعبت مدرسة الاستشراق الروسية ، دورا هاما في
كشف جوانب مضيئة من تراثنا العربي - الاسلامي الذي أغنى بدوره
الثقافة الروسية والسوفييتية المعاصرة - وسأهم في ذلك مستشرقون
كبر تولد وفرين مؤسس (المتحف الآسيوي) الذي أقيم في بطير سبورج
(العاصمة) - والذي أصبح بمثابة المركز الرئيسي لحركة الاستشراق
الروسية لمدة تقارب نصف قرن .

لتوقف برتولد ضد المحاولات العدائية تجاه التراث العربي -
الاسلامي والتي كان يقف خلفها البلاط القيصري واللاهوت الروسي
المتعصب لارثوذكسيته والانتلجنسيا اليهودية الروسية المنكثرة
بالايدولوجية الصهيونية .

كما ساهم في تطوير كل ما هو ايجابي وعلمي وإنساني في المدرسة
الروسية ، اثناء نشاطه وعمله في مجال حركة الاستشراق السوفييتي
ووقف ضد النزعة المركزية الأوروبية والآسيوية مؤكدا على أهمية الانفتاح
على الجانب الانساني والديمقراطي والعلماني والمتحرر في كل ثقافات
الشعوب القاطنة في شرق الكرة الأرضية او غربها .

اقرأ في الأعداد القادمة

دراسة عن الاستشراق

السوفييتي

بقلم : د. علاء حمروش

حوار مع الروائي السوري

حيدر حيدر

إجراء : حلمي سالم

لم يحقق الروائي السوري حيدر حيدر تميزه الفني من خلال كتابته السياسية الصريحة فحسب ، بل إنها حقته - أساساً - بخصوصية أدواته الأدبية وخصوصية عالمها الروائي .

منذ روايته الأولى (العهد - ١٩٦٨) وحتى روايته الأخيرة (وليمة لأعشاب البحر - ١٩٨٤) هناك زمن من الجراة اللغوية الشديدة ، وقفزة على اقتحام مجتمعاتنا العربية بصنع الجراحين .

روايته الأخيرة (وليمة لأعشاب البحر) تشريح للمجتمع العربي كله ، عبر مجتمعات محددة ، ولهذا ، فلم يجد من ينشرها له ، حتى اضطر لطباعتها على نفقته الخاصة . وبعد طباعتها لم تدخل معظم البلاد العربية ، وبخاصة تلك البلاد التي تنصدي لها الرواية بالتمرية والعلاج .

في قبرص - حيث يعمل مسئولاً ثقافياً بحملة « صوت البلاد » - ، وبعد صدور وليمة لأعشاب البحر بقليل ، كان هذا اللقاء :

س - في تصديقك ما هو الملح الذي تختطف فيه كل رواية لك عن الأخرى ؟ وهل يمكن اعتبار كل رواية مرحلة فنية متكاملة ؟

ج - هذا السؤال يمكن أن يوجه إلى النقاد . هؤلاء يميزون ملامح الاختلاف والنهضة لك بالنسبة لي بمسبب على تحديد هذا الملح بدقة ووضوح . إنما بالإمكان تخطيط جواب أولى ، عام : اختلاف أو تميز أي رواية عن الأخرى يحدده موضوع العمل ، وزمن الكتابة ، والأدوات الأسلوبية التي تشو وتضج بالتجربة والمران . فمثلاً بين أول عمل روائي كتبه في العام ١٩٦٨ وهو « العهد » وبين « الزمن الموحش » في العام ١٩٧٤ ، هناك ملامح

واضحة وتباينات جليلة في الموضوع والزمن والأسلوب . انما لكل منها خصوصيته واشعاعاته وانعكاس نبرته وإيقاعه .

كل رواية أو عمل فني يتكامل بالآخر . التجربة الفنية والمراحل حلقات متصلة في النمو والتصاعد والنضج ، وإى عمل لا يلغى الآخر انما هناك توجهات في بحر أو محطات في رحلة قطار هي رحلة الفنان في العالم .

س - بعض النقاد يرون ان الروائيين العرب ما يزالون يستعمرون الأشكال الغربية في الكتابة الروائية ولم يتوصلوا بعد الى تأسيس شكل روائي عربي خاص . هل هناك اشكال يمكن ان نعتبرها اصولا عربية للكتابة الروائية ؟ كيف ترى طرف تعامل بعض الروائيين العرب مع بعض اشكال التراث الروائية ؟

ج - الغرب هو الذي يقول انا نستعير اشكاله الروائية ، انطلاقا من المركزية الغربية ونزوع الهيمنة وحس التفوق والاستشراق الفج ، وبعض النقاد العرب تنتطوا هذه الأطروحة وعكسوها على الاشكال الادبية الحديثة في الرواية والشعر والمسرح في بلادنا . التراث الادبي والفني والفلسفي ، والعلوم ، اقليم عالمية مشتركة بين الاغريق والعرب والهنود والصينيين والافارقة ، ومن ثم الغرب . وهذا التراث شهد حركات انتقال من الشرق الى الغرب ثم العكس ، وعبر هذا الانتقال حدث التفاعل الكوني للثقافة . ابن رشد يوضع في موازاة أرسطو . ابن خلدون اكتشف مقولات جدلية ومادية توازي بعض كشوفات ماركس وهيرفل . دون كيشوت لسرفانتس تأثرت بالف ليلة وليلة .

هذا التفاعل الطبيعي في سياق العملية الثقافية بما انها اساس للحضارة . ما هو مهم الهدف والغاية . اننا نستعير الان التكنولوجيا الغربية من السيارة الى المفاعل النووي . من اجل ماذا ؟ المفترض في هذا الامر التقدم والتنمية اجتماعنا المتخلف . اكثر الناس قدرة على التمثل هم العرب ، وانا اعنى هنا العرب المحدثين المدركين لتدهور مجتمعاتهم ، والرائين وطنيا وحضاريا الى ضرورة قيادة هذا المجتمع على اسس عصرية بعيدة عن التبعية والهيمنة . هذا ينطبق على الاسلوب الروائي بما هو شكل يهضم ويمثل ويوضع في سياق النهوض الثقافي - الحضاري الجديد . بعد خمسين عاما أو اقل لن يكون اسلوبى أو اسلوب الطيب صالح أو اسلوب هاني الراهب أو اسلوب جبرا إبراهيم جبرا أو اسلوب انوار الخراط ، الا اسلوبا عربيا جديدا وتأسيسا في حداثته .

الاسلوب الروائي العربي القديم تمثل في ألف ليلة وليلة وكلياسة وديانة وحديث عيسى بن هشام وحكايات الجاحظ ومرد السيرة .
السؤال : هل هذا الاسلوب القديم قادر على استيعاب موضوعات العصر الجديد المعتقد ؟ انا اقول : لا . لماذا ؟ لاننا في الرواية الجديدة لا نحكى حكايات ولا نسرّد سيرة بسيطة ولا نقدم قصة مسلية أو فكاهية تروى في بلاط الأمراء أو مهرات الشتاء الباردة .

سياق حياة جديدة مغايرة ، مليئة بالصراع والتعقيد . انتقال عنيف نرى في عصر البداوة والمدينة البسيطة الى عصر العلوم والتكنولوجيا والسلطة والدولة والاستعمار الجديد وحركات التحرر والأسلحة المخطورة . عصرنا مغارق كلية للعصر القديم ، يطرح إشكالا جديدة في كل شيء انتقالا من الكتابة على رق الغزال وباسلوب السجع والمقالبات الى الاسلوب الحديث ، وانتقالا من الكتابة عن رحلات صيد الأمير في الصحراء الى الكتابة عن القمع والكبت والحرية والجنس والاجتياح الاستعماري والدكتوريات العسكرية والانسان المهمش .

بعض الروائيين العرب يستعيدون الآن اشكال ألف ليلة وليلة أو المقامات ارتدادا الى الاصول كما يتوهمون . قرأت بعض هذه الاشكال . أحسست أنها عاجزة عن الإحاطة بكلية الموضوع وجوهره الاحتدائي ، كما شعرت أنها واقعة في أجولة شكلانية صرفة هي : التعلم على تقليد الشكل القديم واستغراق الانتباه في أن تكون وفية للشكل الاصولي أكثر مما هي وفية للموضوع - المعنى . انها حالة من حالات الهروب الى الوراء .

س - ما هي النماذج البارزة لكتابة الرواية السياسية بين الروائيين العرب ؟ ولماذا ؟

ج - معظم النماذج الروائية العربية تتخلل السياسة في صلب أعمالها . ومن هذه النماذج عبد الرحمن منيف وجنا مينة وغالب مليسا وصنع الله إبراهيم وهادي الراعي وغالب طعمه فرحان واليس حوري .

ثمة فرق في نوعية تناول الملوك السياسيين بين هؤلاء . ربما كان عبد الرحمن منيف الأكثر استغراقا في هذا الموضوع كمنح كل ، وكهم تنغمين يتحول في روايته الى كابوس تعقيل وقساوة يلهب إقصائية وبالثاني يحطم إقصائية الثنائي .

أما لماذا هذا الصياغة السياسية يؤرقنا جميعا ، فهذا يعود الى اكتساحه لحياتنا اليومية في مرحلة دقيقة وحادة ، تعتبر فيها بلادنا على خط صراط المظهر بين النهوض والسقوط.

س - كيف ترى الكتابة الروائية في مصر من خلال ما اطلعت عليه من روايات ؟

ج - في عمر القراءة ، قبل افتتاح الكتابة ، قرأت بشرف ، الرواد: يحيى حقي ، المازني ، محمود تيمور ، محمد عبد الطليم عبدالله ، على أحمد باكثير ، توفيق الحكيم ، تلا ذلك نجيب محفوظ ، يوسف ادريس ، أبو المعاطي أبو النجا ، يوسف الشاروني .

في مرحلة الكتابة قرأت التيارات الجديدة ، ادوار الخراط ، صنع الله ابراهيم ، الغيطاني ، يوسف القعيد ، عبد الحكيم قاسم ، في الرواية ، وفي القصة ابراهيم اصلان ومحمد ابراهيم مبروك ويحيى الطاهر عبد الله .

جاءت فترة القطيعة بين مصر والعرب . عزلت مصر وعزلنا عنها ثقافيا على مدى سبع سنونات عجاف . الان تصلني بعض الكتابات الروائية الجديدة . ليس بإمكانى ان احكم على الجديد وهو في طريقه الى التبلور ، انما أستطيع تمييز نبرة جديدة ، وحساسية منفردة بفارقة ، لكنها مغامرة وتجريبية وليس هذا خطأ كما ليس تشجيعا .

الزمن من خلال تراكم نوعي واكتمال فني ، سيحدد ما اذا كانت تجربة عبده جبير او ابراهيم عبد المجيد او براء الخطيب ، على سبيل المثال ، ستكون حلقة متماسكة وبنينا صلبا في سياق القلعة الروائية التي أسسها الرواد ومن تلاهم من الجيل الثاني.

س - بعض النقاد يرون ان أبرز ما يميز روايتك الأخيرة « وليمة لأعشاب البحر » - وأعمالك بعامة - ثلاثة عناصر :

- الأول هو : المزج الجيد بين السياسي والفني .
- الثاني هو : الدخول في لحم المجتمع والنظام العربى .
- الثالث : الاعتناء الشديد بتجديد وخصوصية لغة النص الروائي .

ما هي معايير المزج الجيد بين السياسي والفنى ؟

ولماذا يصبح تجديد اللغة ضرورة في العمل الروائي ؟
والى اى البلاد العربية دخلت الرواية مادامت تقتحم « التابو »
المحرم في بلاد العرب وتعريه ؟

ج - سؤالك اطروحة طويلة ، مباحة ، ساحول الاجابة على
عناصرها بما يساعفنى التركيز والانتباه والتأمل خاصة حصول
موضوعه المزج بين السياسى والفنى دونما اختلال فى
المعادلة .

من خلال تجربتى فى الكتابة « ، وهى عملية نقد وانتباه
ومقارنة وقراءة ، لاحظت فى كتابات الاخرين عن الموضوع
السياسى استغراقا مباشرا فى الخطاب يصل الى حدود الفجر
والزئابة والمباشرة ، يتلوه فى اعماق القارىء نوع من الاستنكاف
عن التواصل . عندما قررت ان اكتب رواية « وليمة لأعشاب
البحر » وهى تركز فى اساس من اساسياتها على العنصر
السياسى ، تذكرت - نقديا وانتباها - ان روايتى ستكون مملة
ومباشرة واستنكافية فيما لو كتبتها وكأن العنصر السياسى هو
الذى سيقود احداثها ويوجه مسارها .

ما الذى حدث على مدى سنوات كتابتها وانا اواجه هذه
المحنة : السياسة ؟

بعد الكتابة الاولى التخطيطية ، ومعظمها كان سياسيا طاغيا ،
بدات المرحلة الثانية من الكتابة . تضمنت تقطيعا بلا رحمة
لاوصال سياسية مباشرة ، وناغلة . ثم بدات بتفتيت الجسد
السياسى الى ذرات فى نسج العمل الروائى . عملية التناثر
فى ثنانيا النسج خففت من بهائلة هذا السياسى اللعين . التمتعت
وتلونت حيوات بشرية ، السياسى فى حياتها جزئيات متناثرة مع
الذريبات الاخرى الاكثر اهمية وتمركزا .

ان غلة بو عناب مثلا وهى شخصية مركزية فى الرواية وتمثل
فى الرمز الروائى الثورة المغدورة ، تريد ان تحيا ، رغم الغيبة
والخذلان ، بشوق لا حدود له يصل بها حد ارتكاب حماقات
غريبة وشاذة .

لقد اكشفت ، وانا اكتب الرواية ، ان حياة الأشخاص
وعلاقتهم اكثر اهمية من اى شئ آخر . حتى وهم مخذولون

سياسيا يريدون أن يحيا وتتحقق بشرتهم . الذن ! العنصر
السياسي موجة عارمة في بحر مضطرب لكنه ليس البحر .

موضوع اللغة وتجديدها ولعائها الشعرى يدخل في الخصوصية
الشخصية لكل كاتب وأسلوبه . بالنسبة لكتابتى أنا مطارد
أبدا بهذه التهمة الزهرية الجيلة : اللغة . حتى الآن لم الحظ
ناقدا يتحدث بدءا إلا عن شعرية أو نقاوة أو لسان اللغة ،
فيما أكتب . لم يلاحظ أى ناقد مسألة التقطير والكثافة التعبيرية
وشحنة الدلالة الرمزية في هذه اللغة - الموضوع . العبارة
المتوهجة كدلالة على موضوع متوهج منصهرة فيه ومتواشجة
معه تواشج أشجار وأغصان الغابة . هم دائما يقببون
فصلا أو نوعا من الانبئات اللاشعورى في مواجهة هذه اللغة
الجديدة . اللغة الدرامية التى تظلل وتشبك مع الموضوع
الدرامى - الملحمى .

مغامرة أسلوبية ! تجديد متبايز ! أنا أقول بأسلوبى اللغوى :
أن اللغة العربية أغنى من القاموس وأخصب مما كتب أو حكى
بها ، لكنها وعرة وتليق بالمغامرة والاكتشاف والابحار ، وحداثتها
توصل الى موضوعها الحديث : المعنى .

الرواية لم تدخل الى أى بلد عربى سوى لبنان لعدم
وجود رقابة . السبب فى منعها اقترابها الشر من الحرمات
العربية وهتكها لستر المقدس والمستبطن والقمع السياسى
والاجتماعى .

س - وليلة لأعشاب البحر عمل تشريحى حاد لجسد المجتمع العربى
فى الحقبة الأخيرة . لماذا كانت هذه المغامرة فى مرحلة التدهور
والقمع والموت ؟

ج - فى السنوات الأخيرة ، من السبعينات حتى الآن ، طفت موجات
من التدهور السياسى والارتداد الثقافى ، كسرت النهوض الذى
تجلى فى حقبة الخمسينات والستينات . اندحرت حركة التحرر
الوطنى العربية بصعود مد يمينى مدرع بدكتاتوريات عسكرية
غاشمة ، معادية للديمقراطية والتقدم . المجتمع العربى الذى
بدا وكأنه خطا خطوات الى الأمام فى حقول التحرير
والديمقراطية والتوحيد السياسى والتفتح الإنسانى ، تدهور
وهوى الى هاوية الانحطاط والظلمة والقمع والفك بكل ما هو

بشرق ويمزدهم من الثقافة إلى السنياسة إلى الإيتولوجيات
السلفية إلى دويلات ملوك الطوائف وتخريبها المذهبية والاثلية.

في ظل هذه التحولات البربرية والفتح والفساد والتفكك الاقليمي
وهذه قيمة الانسان وحريته ، احسبت بدوافع قوية لان اقول
شئنا بمن هذا الخراب وينضحه . من خلال استعادة قوة
الروح التي تجلت وقائع واحداثا جرت فوق سطح الخريطة
العربية ، هكذا دخلت في مغامرة خطيرة واشتباك مع كل ما هو
ظلامي وفساد ويريرى لاعرى البشاعة وافضح العسف
والتي ضوعا على ما هو حبيب وجريء وضدائي وطلبي ، غير آبه
بالنتائج السلبية والارتكاسات المضادة ، ومدرك في الآن ذاته
ان عملا كهذا سيمنع ويحارب وينفي من السلطة العربية
الاستبدادية والدولة المهيمنة بقوة بطشها وازدراءها للحرية
والانسان في بلادنا .

لقد رفضت دور النشر نشر الرواية ، ومنعت من الدخول
الى الدول العربية « التقدمية والوطنية » اساسا ، فكان على
ان اطلعها على نفقتي في قبرص واوزعها سرا بشكل محدود .
ما هو اساسي : ان الرواية وجدت وصارت حقيقة واقعية ، وهي
الآن تتداول بعشرات النسخ بين ايدي قطاعات من المثقفين
والقراء في معظم البلاد العربية . انني حزين لان معظم النسخ
ما تزال متراكمة في بيتي ، ولكنني غخور بالرسائل التي وردتني
من الاصدقاء ، وبالتنويهات الخاطئة التي تنني على هذا العمل
الجيد والجديد .

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى في لبنان

مر المجتمع اللبناني ، فى أواخر القرن الماضى وبدايات القرن الحالى ، بمرحلة تحول تاريخى ، هى مرحلة الانتقال من السيطرة العثمانية الى السيطرة الامبريالية الغربية ، وتحولت علاقات الانتاج ، من علاقات اقطاعية استبدادية الى علاقات رأسمالية — تبعية .

وفى الفترة ما بين الحربين العالميتين ، وتحت الانتداب الفرنسى ، نمت فى لبنان بذور المجتمع البرجوازى — فى تبعيته للغرب .

فى ظل هذه التحولات الاجتماعية ، كان طبيعيا ان ، ان تظهر تحولات أدبية (او حركات أدبية) تحمل سمات تلك المرحلة ، وتكون تجسيدا فنيا لوعى الأديب .

وفى تلك المرحلة ، كانت الحركة الرومنطيقية ، هى الحركة الأدبية البارزة فى الوطن العربى ، وبصفة خاصة فى لبنان .

لكن لماذا كانت الحركة الرومنطيقية تمثل ادب تلك المرحلة ؟

وما هى الأسباب التى أدت بهذه التحولات الاجتماعية الى انتاج ادب رومنطيقى ، وليس ادب كلاسيكى او واقعى مثلا ؟

لماذا ارتعت الرومنطيقية المتحسسة فى احضان الطبيعة وقد نال منها اليأس ، ولماذا تطلعت الى المتقذ فى المرأة والقيثارة والنجوم ؟

لماذا اقتحم الرومنطيقيون بعض الفنون الأدبية الجديدة (وقتذاك) كالقصة والرواية ثم عزفوا فيها بعد ، ولماذا حاولوا تغيير بنية القصيدة العربية ؟

ولماذا كان على الادب الرومنطيقى ان يختفى فى مرحلة لاحقة ، ليحل محله ادب واقعى ؟

هذه بعض الاسئلة التى يطرحها هذا الكتاب ، ويقوم بتحليل الادب الرومنطيقى كأدب تلك المرحلة التاريخية فى المجتمع اللبناني .

مهمة الكتاب أذن ، هي الكشف عن « الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان — بين الحريين العاليتين » ، أقب جبران وأبى ماضى والمطوف وأبى شبكه ومى زياده ومؤلفه الكتاب هي الناقد والمفكرة والأديبة اللبنانية « بمنى العيد » .

يبدأ الكتاب بتوضيح العلاقات الاجتماعية التى كانت سائدة فى تلك المرحلة التاريخية ، وينتقل الى أسباب ظهور الأدب الرومنطيقى . ففى تلك المرحلة كان صعبا على الوعى الرومنطيقى أن يعى طبيعة المجتمع الذى فى طريق التكون « وطبيعة العلاقات فيه ، بسبب دخوله فى شبكة الإمبريالية الغربية » والتى كان يتكون فى أطارها المجتمع البرجوازى الجديد وفق نموذج غير معروف سابقا ، ومختلف عن نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر فى الوعى الرومنطيقى . لقد كان الوعى الرومنطيقى يتطلع الى نموذج المجتمع البرجوازى الحاضر الغربى الحديث وليد الثورة الفرنسية الكبرى . غير أن الحركة التاريخية الفعلية كانت تأخذ فى لبنان خاصة وفى البلدان العربية عامة ، منحى آخر . فالانتقال الى رأسمالية تبعية ، أى الانتقال من السيطرة العثمانية الى السيطرة الإمبريالية ، لم يكن ليحل التناقضات الإقطاعية الجزرية ، بل ذهب فى تعميمها . من هنا كانت خيبة الأمل فى رؤية المجتمع يرتفع الى مستوى التطور المأمول ، ومن هنا كان ياس الرومنطيقية فى رؤية تحقيق مثلها عن الحرية والمعدالة . وفى مواجهة تلك الظواهر الاجتماعية الجديدة « كان الرومنطيقى يجهل الأسباب الحقيقية الكامنة فى بنية العلاقة الكولونيالية » .

بعد ذلك يوضح الكتاب مهمة الناقد فى التعامل مع هذه الظواهر والحركات الأدبية ، وكيفية انتاج المعرفة بها . انها المعرفة التى تتكون وتتطور فى المسار التاريخى لحركة التحرر الوطنى للشعوب العربية من السيطرة الاستعمارية « فحقيقة تعقد العلاقة الكولونيالية لا تستطيع أن تتكشف لوعى رومنطيقى حبيس أوهام البرجوازية الناشئة ، بل هي تتكشف لوعى ماذى جدلى تدفعه الحركة التاريخية نفسها لمثل هذه المعرفة العلمية » .

الأدب الرومنطيقى أذن ، يتلام تاريخيا وأدبيا مع مرحلة معينه من مراحل حركة التحرر هذه « فلا بد أذن — فى فهمه وفى الحكم عليه — من النظر فيه ، ضمن هذا الإطار الذى يرسم حدود نموده وأوهامه ويحدد مختلف أشكال قدرته وعجزه فى آن واحد معا » .

ويوضح الكتاب ، مرحلتين ، مر بهما الأدب الرومنطيقى :

١ - رحلة تكون ، وهى مرحلة حماس ، هاجم فيها الأدب الرومنطيقى كل الظواهر الاجتماعية المخلفة التى كانت تعيق تطور المجتمع اللبنانى فى اطار علاقات الانطباع الاستبدادية العنصرية (الطائفية ، الجهل ، التعصب ، العادات والتقاليد البالية ، اللاعداله ، اللامساواه) .

٢ - مرحلة نضج وتميز (كادب رومنطيقى) ، وهى مرحلة ياس ، واكبت زوال الاستبداد العثماني ، والارتباط بدلا منه ، بالراسمالية الغربية ، والتى لم يستطع الوعى الرومنطيقى فهم معتداتها « فكيف لا تحل مشكلتنا مع مجيء الغرب ، مع مجيء الحضارة !! » .

وعندما يعجز الأديب عن التعامل مع الواقع الاجتماعى ، وفهمه كتناقض طبقي محرك للتاريخ ، وصراع يرتبط بعلاقات الإنتاج الخاصة بهذا المجتمع ، عندئذ ، يبدو له هذا الواقع ، أو هذا التناقض ، تناقضا ميتافيزيقيا بين الفرد والمجتمع ، ويبدأ بحث الأديب خارج العلاقات الاجتماعية ، لذلك مثلا يقول جبران « فلنكن نقتكم عظمية بالأحلام » (*) .

وقد يصل العجز الرومنطيقى فى التعامل مع المجتمع ، الى أن يقطع الرومنطيقى علاقته بالأرض ، ويبحث له عن موطن آخر ، حيث تنفصل الروح عن الجسد لتسكن الفضاء والنجوم (*) .

ويتحليل أعمال جبران ، كابرز ممثلى الأديب الرومنطيقى فى لبنان ، ترى الكاتبة « ان جبران يجعل من الصراع اللازم لحركة التناقض الطبقي والذي هو صراع بين الطبقة المسيطرة وبين الفئات الشعبية ، صراعا بين هذه الطبقة وبينه هو كاديب . وبالتالي فالحل لم يعد فى يد الجواهر ونضالها ، بل هو فى يد الكاتب . ان الفرد هنا هو الذى يحل الحل ، فى هذا الضوء يبدو طبيعيا ، بل ضروريا ، أن ينتهى الأمر بالفرد ، حامل الحل ، الى ان يكون النبى ... » . ثم « ان نقطة الوصول فى سيورة هذا المنطق كانت البتوه التى أعلنها جبران فى المرحلة الأخيرة من حياته ، فكان فيها - ائى فى بنوته - مصلحا من فوق أو من خارج المجتمع » (* * *) .

* جبران خليل جبران ، « المبهمة الكاملة » بالعربية - دار صادر - بيروت

١٩٦٤ .

* * * فوزى الملوخ « على بساط الريح » .
* * * كتابه « النبى » يليه كتاب « حقيقة النبى » .

وترى المؤلفة ، بأنه ، إذا كان تأزم الوعي في تلك المرحلة « كوعي سياسي وطني » سببه تعقد فهم حركة الواقع الاجتماعي المتحول ، فإن تأزم هذا الوعي « كوعي أدبي وطني » سببه وضع اللغة العربية التاريخية ووضع الأدب العربي ، أي « انقطاعها خلال مرحلة الانحطاط الطويلة عن أن يكونا ممارسين وعلى اتصال مستمر بالحياة » .

وكان من الطبيعي أن تقدم الحركة الرومنطيقية تجديدا في الأدب العربي ، فماذا قدمت وكيف ؟

أولا ، اقتبحت الحركة الرومنطيقية بعض الفنون الأدبية الجديدة ، مثل القصة والرواية .

ثانيا ، حاولت الرومنطيقية تغيير بنية القصيدة العربية وتحريرها من أطارها التقليدي .

أولا - محاولة فني القصة والرواية :

تشير الكاتبة الى أن الرومنطيقين لم يحاولوا هذا الفن الا في المرحلة الاولى لهم ، ثم عزفوا عنه في المرحلة الثانية .

فجبران كتب القصة في عام ١٩٠٥ «عرائس المروج» ، وعام ١٩٠٨ «الأرواح المتردة» ، وعام ١٩١١ «الأجنحة المتكسرة» ، وبعد ذلك « ما عاد اليها الا نادرا ، وانصرف الى المقطوعه من نوع الشعر المنثور ، والى المثل والموعظة » على حد تعبير ميخائيل نعيمة . فلماذا ؟

لأن القصة او الرواية تعتمد في بنائها الفني على مقدرة الاديب على بلورة المعالم المميزة لشخصية أبطاله في استقلال عن شخصيته هو ، وأن تعيش هذه الشخصيات حياتها عبر مسار مليء بالتغيرات والتناقضات ، والاديب مدمو بذلك لانضاج نتاجه في اطار تعميق علاقته بالواقع .

« وإذا كان الاديب الرومنطقي مازال ينضج ادبه ، في المرحلة الاولى لهذه الحركة ، ويحاول كتابة فني القصة والرواية في اطار علاقة مازالت قائمة بينه وبين الواقع ، أي اذا كان يحاول امتلاك الواقع في اعادة صياغته فنا قصصيا أو روائيا ، فإنه مع عزوفه ، عاجز عن امتلاك الواقع بل مع تحقق علاقة القطع معه ، كان يعزف عن انضاج فني القصة والرواية ، لينضج ، فنا ، اعادة صياغة ذاته الثابتة نحو عزلتها ، الباحثة في نفسها عن البديل . »

لذلك ، نزعتم الرومنطيقية في مرحلة نضجها الى الشعر ، وكان الرومنطيقيون في غالبيتهم من الشعراء .

ثانياً - محاولة تغيير القصيدة العربية :

امام عجز الاشكال الادبية القديمة ، بحث الرومنطيقيون عن اسكال جديدة (لتقول تحول الواقع ، حسب وعيهم) خاصة في آداب الغرب وفنونه . لذلك تطرقت الرومنطيقية الى النواحي التقنية في القصيدة العربية « الملجومه ببجور الخليل وأوزانه » وحاولت التجديد في بنيتها . ونحى الرومنطيقيون اللبنايون ثلاثة مفاح في ذلك :

المحى الأول ، وتمثل في محاولة الخروج على بنية القصيدة العربية التقليدية ، فيها سمي بالشعر المنثور .

المحى الثاني ، وتمثل في بعض التغييرات ، التي لم تعدل في بنية ما عزفوا عنها « ليعودوا الى نظم الشعر وفق قوانينه الكلاسيكية » .

المحى الثالث ، وتمثل في بعض التغييرات ، التي لم تعدل في بنية القصيدة الكلاسيكية ، مثل : شكل الالتزام بالقافية ، والتصرف ببجور الشعر ، وازدهار التوشيح الأندلسي

« وعليه كان من الطبيعي أن تأتي محاولة الريحاني الماثرة بالغرب ولذلك محاولة جبران ورشيد أيوب وغيرهم ، عاجزة عن أن تصل الى تميزها . واتي لها والمجتمع اللبناني يمر بمرحلة تحول ماثالت في بداياتها الغامضة الملتبسة ، والفنون الادبية ماثالت أيضا في بدايات تكونها الجديد تستنهض ادواتها وسبلها ! . لقد اجهضت هذه المحاولة . ان ولادتها الادبية كانت تنتظر نضج ظروفها الموضوعية : الاجتماعية والادبية . اى مرحلتها الراهنة حيث كان للقصيدة الثورية تلقاها مع المافوط وانسى الحاج وخاصة أدونيس » . وتستدل الكاتبة على ذلك بقطع نثرى من قصيدة أدونيس « ملرد بصيغة الحمى » :

« لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح ، كيف تمكن الاقامة ؟

اخذ الجرح يتحول الى أبوين ، والسؤال يصير وطننا .

أخرج ابها الطفل الى الوطن » .

الف عامر وعامر على المسرح العربي

للباحثة السوفيتية : تامارا الكسندروفنا بوتيتسيفا

ترجمة : توفيق المؤذن
عرش وتقديم : ناصر عبد المنعم

ما زالت مشكلة تحديد عمر مسرحنا العربي مطروحة على الباحثين المختصين رغم تقديمهم اسهامات نظرية قيمة يمكن حصرها ، مبدئياً ، في اتجاهين رئيسيين : اتجاه يؤرخ للمسرح العربي ابتداء من عام ١٩٤٨ حين عرض مارون النقاش « بخل » موليير متأثراً بفن المسرح الأوروبي ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن فنون الارتجال وتمثيليات خيال الظل وما إليها من أنشطة فنية ، تحوى عناصر الفرجة والمسرحية ، ليست سوى بدايات ساذجة لا ترقى الى مستوى الفن المسرحي الجدير بالاعتبار . والاتجاه الثاني يعود بتاريخ المسرح العربي الى اشكال مسرحية قديمة كانت فتاج البيئة الثقافية والاجتماعية في المنطقة العربية ، امتدت بتأثير ملموس على المسرح الحديث .

ويستطيع الباحث في المسرح العربي أن يتبين أن المختصين الأوروبيين يبحثون ، في تاريخهم عن الطور الأخير الذي وصل اليه مسرحهم هم ، من حيث وجود مبنى وخشبة مسرح على النمط الإيطالي وسقطة وصالة ومترجمين وريبتوار ... الخ ، بشكل تأتى معه تصوراتهم احادية ومحلة بالأحكام المسبقة . والكتاب الذى نعرضه يقدم وجهة نظر أخرى تختلف عما تقدمه « المركزية الأوروبية » التى يقول عنها المستشرق السوفيتى « ن . ا . كوفراد » انها « تخفى وراءها دائماً التطبيق الميكانيكى للقولات والكشوفات في تاريخ وثقافة البلدان الغربية على الظواهر الملاحظة في تاريخ وثقافة البلدان الشرقية » (الكتاب صفحة ٧) .

تبدأ الباحثة بتنفيذها لآراء القائلين بأن المسرح العربي مازال في مرحلته الجنينية ، وفي مقدمتهم المؤرخين البورجوازيين والنقاد المسرحيين في أوروبا وأمريكا الذين حين يعترفون بوجود المسرح العربي ينفون عنه صفة الأصالة والعراقة ويعتبرونه نسخة من المسرح الأوربي أو يقتصر عندهم المسرح في الشرق على المسرح الياباني والصيني والهندي والاندونيسي ويضيفون في حالات نادرة فارس وتركيا .. وتتساءل الباحثة . إذا ما عرفنا أن الأدب العربي لم يحظ باهتمام الباحثين إلا منذ وقت غير بعيد . فهل نعجب إذا ما بقي المسرح العربي عندهم ، ولمثل هذه الفترة الطويلة ، « بقعة بيضاء » في تاريخ الثقافة العربية ! وتحدد منذ البداية موقفا حاسما من القضية : عناصر الفن المسرحي عند العرب كانت موجودة في كل مكان ، في البلدان المجاورة ، وفي الأوساط المحلية ، في رقص القبائل الأفريقية ، وفي طقوس الشعوب العربية ، في فن الرواة الجوالين وفي الطقوس الدينية ، لذلك فمن الغريب القول أن المسرح العربي لم يظهر إلا منذ فترة قريبة .

ان يعقوب م. لنداو الأستاذ في جامعة بنسلفانيا وصاحب أول محاولة عربية جادة لاقاء الضوء على الظاهرة الثقافية والاجتماعية للمسرح العربي ينتهي في بحثه الى انه بينما كان منشأ وتشكل الآداب والموسيقى والفن التشكيلي في البلدان العربية رأسيا على قاعدة من التقاليد القومية ، فإن المسرح المحترف قد أخذ أبعاده في منتصف القرن التاسع عشر فقط . وذلك بعد أن نقل ووزع في تربة بكر وبقي في أساسه غريب المنشأ . فهل هذا ممكن ؟ ان الأدب والموسيقى والطقوس الدينية بموضوعاتها المحلية ونماذجها الشعبية وأحداثها المستمدة من الواقع العربي . قد حلت في ذاتها عناصر الفن الدرامي قبل القرن التاسع عشر بكثير ، وبالتالي ازالته « بكارة » تلك التربة التي تحدث عنها لنداو ، فأي حديث هذا عن غربة المنشأ ؟

أما استاذ جامعة هارفارد « الكساندر جيب » فإن كتابه « الأدب العربي » ، كما ترى تمارا الكسندروفنا ، « ذرة فريدة من درر علم اللغة والارتياح أو بالأحرى من درر الجهل بالمسرح العربي . ان كل ما حواه الكتاب يمكن تلخيصه في عبارة واحدة : « ظل مسرح خيال الظل في حالة جنينية ، وولدت الدراما العربية ميتة » . ودار الطلبة الفرنسيون في تلك « المركزية الأوربية » ، أما النقد المسرحي الإنساني المعروف بحقته وقبوله فلم يحقوا تقريبا أي شيء عن المسرح العربي

وعن الناحية العملية فيه اللهم إلا إشارة إلى النص المسرحي وردت في كتاب من خمسة أجزاء بعنوان « تاريخ الأدب العربي » تأليف ك. بروكلمان ، وفي أعمال أخرى مخصصة لمسرح خيصال الظل . أما أعمال العلماء بالسوفيت فغالبا ما تشير إلى الأدب المسرحي في حواشيه فقط ، يستثنى من ذلك أعمال كراتشكوفسكى ، وأعمال كرييسكى بشكل خاص ، وآخرون .

وعن جهود الباحثين العرب ترى الكاتبة أن رجال المسرح العربى شرعوا بدراسة مسرحهم منذ بداياته وحتى أيامنا هذه بشكل حقيقى وجدى ومنظم وقدموا أبحاث لا يستهان بها منها كتب المسرحيين المصريين زكى طليمات ، وأحمد رشدى ، رشدى صالح ومحمد مندور ومحمود تيمور وكذلك استاذ جامعة بيروت الأمريكية محمد يوسف نجم والنقاد المسرحى التونسى بن حليم حمادى والباحث السوري سليمان قطبسية ومذكرات فوزى فهمى وأعمال المسرحى التونسى المعروف محمد عزيزة .

وتحضى الباحثة فى استعراض الإجابات السابقة على لغز أهمال العلماء والفلاسفة العرب ، وهم الذين حملوا لواء متابعة ما بداه أسلافهم من الفلاسفة اليونانيين ، لأدب اسخيلوبوس وسوفوكليس ويوربيدس المسرحى ، ولماذا اسقطت عن سابق تصميم فن أعمال أرسطو التى تبحث فى علم الجمال ، تلك الفصول المخصصة لفن المسرح عند ترجمتها إلى العربية أو أساعوا فهمها فترجمت « الكوميديا » فى كتاب من الشعر على أنها « الهجاء » وترجمت التراجيديا على أنها المديح !

أحدى النظريات تفرو عدم إمكانية قيام مسرح عربى إلى حياة الترحال التى كانت تعيشها شعوب المنطقة بينما يتطلب فن المسرح متفرجا مستقلا ومن أتباع هذه النظرية « زكى طليمات » . ولكن « بغداد » فى العصر العباسى و « دمشق » فى عهد الخليفة معاوية والاستكدرية مركز الثقافة القديم ، والقاهرة ذات الألف عام والمراكز العريقة للثقافة الإسلامية فى تونس والمغرب كل هذه المدن العربية الكبيرة كان يوسع المسرح أن يزدهر فيها ويتطور !

وهناك رأى يقول أن فن المسرح أصبح معروفا فى البلدان العربية بفضل توثق العلاقات مع الحضارة الأوروبية ، أى فى القرن التاسع عشر ، كان علاقات هذه البلدان كانت قبل ذلك مع شعوب لم تعرف فن المسرح المتطور (مسرح الشرق كالمسرح اليابانى والصينى والهندي والغارسي تدحض هذا الرأى بسهولة) . وأكثر التفسيرات انتشارا حول موضوع تلخر ظهور المسرح العربى تنطلق من موقف

القرآن الذى يحرم فى رأى أصحابها تصوير الوجوه البشرية ..
وتناقش الباحثة هذه النظرية بالتفصيل ، ملقبة الضوء على بعض
التقاط أمها :

* ان نصوص القرآن تظاير من الإشارة الى هذا الموضوع
بشكل محدد ومباشر .

* ان هذه المحرمات ذات مغزى . وبصدر تاريخى هو مواجهة
المعتقدات الوثنية عن طريق تحريم تصوير أى من الكائنات الحية
وأصبحت تعتبر كل محاولة لتقديس الأصنام أو مماشابهها من افدح
الذنوب .

* ان الفن التشكيلى استمر رغم التحريمات بفعل أحياءة
وديناميكتها وتناقضاتها التى أدخلت تغييرات على أكثر المحرمات
تشددا ، وما ضمه الأدب العربى من وصف لمحرمات عشقها العرب
مثل الزهرى على الخيول المشتركة فى السباق والعباب التمار بالزهر
والزبد ، وكذلك تربية الحمام والخمر .

* فلماذا كان على الفن المسرحى وحده ان يتمسك بالتعاليم
بهذه الصلابة والدقة ؟

هناك تفسير آخر يقول : ان المسرح يتطلب مشاركة المرأة
فى التمثيل ، وكان ظهور المرأة على خشبة المسرح أمرا غير مقبول ..
والتجربة العملية للمسرح العالمى تدحض هذه الحجة ، فعندما
كانت الاعراف الدينية أو الاجتماعية تحرم ظهور المرأة على خشبة
المسرح ، كان الرجال يمثلون ادوار النساء (المسرح الاغريقى -
الرومانى القديمين ، المسرح الصينى ..) ، ويربط بعض العلماء
عدم امكانية الظهور المبكر للمسرح فى العالم العربى بالعصوبات
اللفوية ، أى غياب اللغة العربية الواحدة المفهومة من قبل جميع
المتفرجين فى آن واحد . وهذه عقبة لا تزال موجودة بالفعل فى ايامنا
هذه ، وتسبب مشاكل وصعوبات اضافية فى الحياة المسرحية ، ومن
الاستبعد اعتبار هذا سببا فى تأخير ولادة المسرح العربى لان فن المسرح
لم يطمح فى مراحله الاولى فى أى بلد من البلدان الى الانتشار والفهم
فى كل المناطق دفعة واحدة ، ومن قبل كل طبقات الشعب مباشرة .
بالاضافة الى ان عدم وجود النص المسرحى لم يعن أبدا عدم وجود
فن مسرحى . كما أنه فى عالم يفتقر الى كشاف نصوص أصلية
جديدة لمسرحات عربية . وأخيرا هناك نظرية محمد عزيزة «الصراعات
الأربعة» التى يعتقد فيها أن الصراع شرط أساسى لقيام الدراما

في أى مجتمع .. وهو يحدد الصراعات مستدلاً بألمة من المسرح الاغريقى كالتالى : « الصراع المبودى » الانسان والنظام العلوى — ارادة الاله « برومئوس » . والثانى الصراع الاقنى بين الفرد وقوانين المجتمع « انتيجونا » . والصراع الثالث هو « الدينايكى » الانسان وقدره المحتوم (الفرس لاسخيلوس) ، واخيراً « الصراع الداخلى » الذى يكون فيه الانسان مصدراً لتعاضده « اوديب » . وينفى محمد عزيزه امكانية حدوث هذه الصراعات في العالم الاسلامى . ولا شك ان فرضية محمد عزيزه جديره بالاعتبار ولكنها لا تخلو من مطاعن كثيرة ، فالارتباط بنظام اجتماعى معين ، والتعصب المتزمت قد وجدوا منذ أقدم العصور عند كل الشعوب ، ومع ذلك لم يستطع هذا الوضع اعاقه تطور الفن بشكل كامل .. كما ان المجتمع العربى عرف أشكال الصراع والا فمأذا نسمى تبديل السلالات الحاكمة بتماطها واخلاقتها وقواعدها الحياتية ومفاهيمها الدينية؟ وماذا عن النزاعات والحركات الداخلية المستمرة ؟ ان العملية التاريخية لقوانين تطور الثقافة برهنت على ان ولادة المسرح القومى الحقيقى في اى بلد لابد وأن يسبقها تطور عناصر مختلفة مما يؤسس للمسرح مع مقدمات فولكلورية وثقافية (الروحية منها والمادية) يؤدي تراكبها بعد مرور العشرات والمئات من السنين الى نشوء العرض المسرحى الأول . لقد حاول الباحث البورى سلمان قطاية الكشف عن مصادر المسرح العربى في الطقوس والحكايات وعروض خيال الظل ، وبرهن الناقد المصرى فوزى فهمى في اطروحته على وراثة المسرح المصرى المعاصر للأشكال الشعبية القديمة .. أما محمد عزيزة فانه عندما بنى نظريته ، لم يوفق تماماً في اختيار عناصرها ، فهو عندما أسسها على المفاهيم الدينية فقط أهمل الخواص الثمينة لمجوع الشعب الازلى منه الى التمثيل ومن التشخيص ، ورفض أن تكون لهما علاقة بها يسمى بالمسرح العربى الحديث .

وتنتهى الباحثة الى أن مختلف الفرضيات عاجزة ، وتقرر السير في طريق آخر ، انه ليس هناك اى لغز ، وأن فن المسرح العربى قد ولد ولادة طبيعية حسب ما اقتضته العملية في تطور الثقافة العربية وبما أنه لم يفلح احد حتى الآن في تقسيمه بمرمى وجود المسرح العربى ، فليس من الأسهل أن نبدأ من البرهان على انه كان موجوداً منذ زمن بعيد جداً . منذ ألف علم وعلم !

يقول المثل العربي « لكل شجرة ظلها ولكل بلد طباعه » والمسرح عبارة عن انعكاس الرأى الشعبي في الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف الصالحة . المسرح هو الخشبة المسرحية والمخرجون .. أن هذين المصطلحين ثابتهن في المسرح الأوروبي وكلما يثران التشك واختلاف وجهات النظر . أما في الشرق فالأمر يختلف ، لأن الظروف التاريخية الفريدة ، والتقاليد القديمة . والوسط السكاني ، وإيقاع الحياة ، ونفسية ومزاج الشعب ، كل تلك أمور خلقت جوا خاصا تماما لفن المسرحي . الممثل والمخرج هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي ، قد يغيب مؤلف النص وقد تغيب الخشبة ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالمعرض والشخص الذي يتلقاه .

وتخصص الباحثة الجزء الأكبر من كتابها لتتبع المظاهر والأشكال المسرحية : المسرحية الدينية (التعزية) أقدم الأشكال المسرحية في العالم الإسلامي والتي قد نجد لها مصادرا عند المسرح الأوروبي في المسرحيات الدينية المسماة بالرغبات الربانية ، وتقرن التفسيرية أحيانا بالتراجييديا الإغريقية ويرى بعض الباحثين فيها تعبيراً عن الزدشتية وآخرون يرجعونها إلى الملاح الباباوية وقد دخلت الموسيقى والفن الزخرفي إلى الاحتفالات الدينية والمواكب والطقوس في جميع الدول الإسلامية . بالإضافة إلى احتفالات فصول السنة والأعمال الزراعية وما لها من مواكب مسرحية لاستدراار المطر .. وفي الألباب الشعبية .. قد تكون حين المسرح ونما في ظل الوحدة المتناسكة للبراسم الدينية ومواكب العبادة والألباب الشعبية . وبهت بعد ذلك مغزاه الديني بينسابقى حس الفرجة ، ونبت بذور المسرح .. وتبقى الباحثة في رصدها للأجناس الأدبية التي تعود إلى القرن العاشر الميلادي لتجد واحدا يمكن نسبته إلى المسرح بشكل مباشر أنها « المقامات » التي تحتوى على بدايات الحسوار وبالتالي الأدب المسرحي .

وتسوق حكاية ذات مغزى كبير وهى تحت عنوان « حاول جهده » وفيها يتضح أن العرب قد استوعبوا فن التمثيل في القرون الوسطى على يد معلمين مختصين .

« يقول أحد المخرجين : عندما كنت لا أزال صغيرا اتعلم حرفة التمثيل ، كان معلمى يقول لى : اذا اردت افسحك الناس فاعمل عكس ما يطلبونه منك : اذا قالوا لك مثلا « اذهب ، فابق ، واذا قالوا : ابق ، فاهرب . وكل لهم في الصباح : مساء الخير وفي المساء : صباح الخير » .

والفارس الشمى « الفصل المضحك » كان له مبطوه من
انجوالين اطلق عليهم اسم « المحبطين » الذين قدموا عروضاً انتشرت
في الشرق العربى وهى تشبه أكثر ما تشبهه الـ Fobliu
الفرنسية ، والكوميديا ديل آتى Commedia dell'arte . ثم تقدم
نماذج من العرضين الشعبيين مسرح خيال الظل ومسرح العرائس ،
وكذلك من صندوق المعائب الذى يعتبر أحد أصول المسرح العربى
الحديث .

ان العناصر المبهدة للمسرح في العالم العربى سارت في طريقتها
الخاص دون الارتباط بالمسرح الأوربى الغربى على الرغم من وجود
شئ من التوازي في بعض الحالات .. وتصل الباحثة الى النقطة التى
يعتبرونها بداية المسرح العربى ! رافضة أنها البداية فقد سبقها
الأدب الرائع ، والتولكلور الغنى ، والموسيقى المتبيزة ، ومن السرواه
والحكواتية « والكوميديا الشعبية ، ومسرح خيال الظل والعرائس
المنطور ان جيد . وترى انه لا يمكن الانتقال من أهمية مارون
النقاش ولكن من الخطأ اعتبار عرضه الأول قد قلم على فراغ .

تسأل الكتيب رواد المسرح العربى الحديث في مختلف البلدان
العربية (في الشام ومصر والمغرب العربى) لتصل الى تكون المسارح
الوطنية والملاح والسماة المميزة للمسرح العربى المعاصر ،
مشكله وأفاته ، عثراته وطبوحاته .. وتقول الكتيبة أخيراً :

ان هذا الكتيب ليس دراسة شاملة ، كلمة لكل التواهى وليس
كتيباً مدرسياً ، بل هو مجرد محاولة للتمعن في تاريخ الفن
المسرحى العربى . هذا التاريخ الذى ظل مجهولاً تماماً لفترة طويلة ،
حتى ساد الاعتقاد انه مبتكر ، ومفاجىء ودخيل لقد شق
المسرح طريقة عبر كل التحريمات والقيود الاجتماعية ، لقد ظهر
في كل مكان في ساحات المدن ، في المقاهى وسهرات السمر ، في
قصور السمرات المرتجلة وحكايات شهر زاد ، في الاحتفالات والطقوس
القديمة ، في قصص الداح المشوقة ، وخلف السترة البسيطة
لمرعى الدبى . ظهر ، ونما ، واشتدت قواه ، حتى لك حرافته .

المسرح الموسيقى والمسرح الشعبي في بولندا

انتصار عبد الفتاح

على مسرح "أتينسوم"، بالعاصمة وارسو ببولندا قدمت أكاديمية المسرح عرضاً فنياً من المسرح الموسيقى بعنوان الاخلاق للبيئة ! وتطور حول العلاقة بين الأبناء والآباء وأسلوب حياتهم فالأبناء لهم وجهة نظر خاصة ويبحثون عن أسلوب حياة يتفق مع الواقع والآباء يحرصون على إبتلائهم من وجهة نظر أخرى وبشكل مختلف عنهم فكل طرف نظرته الخاصة بالحياة ومن خلال هذا المطلق يبدأ العرض على خشبة المسرح الخالية من أى ديكور سوى الفرقة الموسيقية المصاحبة للعرض وتتكون من عازف بيانو وعازف كى بودرز وهى مجموعة آلات كهربائية تعطى أبعاداً ومؤثرات حقيقية وعازف درامز (الطبول) .

ولقد اعتمد المخرج وهو فى نفس الوقت المعد لسيناريو العرض (أندريه ستشيلسكى) على مجموعة من الأغاني المختلفة المعبرة عن أحداث الحياة اليومية وأبرزها فى حوار موسيقى حركى يخدم الفكرة التى يريد أن ينفذها فلا يوجد نص مكتوب وإنما العرض عبارة عن مجموعة من الأغاني وموسيقى مصاحبة للعرض ولقد استعان المخرج ببعض الأعمال الموسيقية الأمريكية لمؤلفين موسيقيين مثل توماس وولير .

يبدأ العرض بدخول ممثل شاب يخاطب الجمهور معلناً أنه لا يوجد نص بالمعنى المعروف ولكنه سيتحدث بلغة الموسيقى وسرعان ما يدخل باقى الممثلين (حوالى عشرين ممثلاً) ليبدأوا للعرض المسرحى من خلال استعراض لرقصات وحركات تعبيرية موسيقية تعتمد على مهارة الممثلين على الحركة والانتقال من مشهد الى مشهد من خلال المستوى العالى لللياقة البدنية التى تساعدهم على الحركة السريعة فالممثل يستطيع أن يتحول من خلال جسده الى طفل أو كهل ويمكنه أن يتحول الى نبات زهرة مثلاً أو الى حيوان (قط - صبح - كلب) مع استخدام الاصوات المختلفة لتقليد الحيوانات

أو أصوات من الطبيعة - رياح . سقوط مطر . مما يجعل إيقاع العرض سريع ومتلاحق ولقد اعتمد أيضا على استخدام الممثلين كديكور لبعض المشاهد من خلال تشكيل المجموعات وتحويلها إلى أشكال مختلفة مثل (سفينة - بيت - سرير - آلات موسيقية) .

ونلاحظ في هذا النوع من المسارح في بولندا المستوى العالي للممثلين في التعبير اللغائي ويرجع هذا إلى أسلوب التدريس في الأكاديمية المسرح فهناك قسم (للصولنج الغنائي والإيقاع الحركي) للتدريب على الغناء والحركة الإيقاعية المسرحية .

- ومن ألقت للنظر في هذا العرض أن أسلوب الموسيقى المتبع فيه أخذه شكل أعداد وتوزيع موسيقى والذي قام به كل من يان رانشكوفسكي وبولنتا شينكييفيتش دون الاعتماد على وجود موسيقى خاصة ومؤلفه للعرض ولعل هذا يرجع إلى سيناريو الأغاني الذي أعده المخرج من خلال اختياره لتلك الأغاني والتي استطاع من خلالها أن يعبر عن فكرته وأسلوبه بشكل أكاديمي مدروس .

للمقام الخامس على التوالي قدم المسرح الحديث بولرسو مسرحية « باستورلوكا » تأليف الكاتب البولوني « ليون شيلار » وإخراج المخرج البولوني « أوج لوت » بالتعاون مع المخرج المصري د/ هناء عبد الفتاح

وكلمة باستورلوكا تعني أغاني الرعاة (رعاة الإبل) . والباستورلوكا مسرحية تعتمد على التقاليد للشعبية البولندية وتتمثل أهميتها في أنها تقدم الدراما للشعبية أي الدراما القائمة على الأغاني والرقصات الشعبية والأشكال التمثيلية الشعبية أيضا من خلال سرد حكاية خروج آدم وحواء من الجنة ومولد السيد المسيح ولا شك أن هذه المسرحية تجتحت نجاحا كبيرا ليس فقط على المستوى الفني للعرض ولكن أيضا على المستوى الجماهيري للشعب وهذا يرجع إلى الشكل الذي عرض به موضوع المسرحية كان قريبا جدا من البولون ومن مشاكلهم وأحلامهم وآمالهم .

وليون شيلار كاتب المسرحية يعتبر من رواد المسرح البولوني المعاصر ولد عام ١٨٨٧ م وتوفي عام ١٩٥٤ م

• وكان مخرجاً وممثلاً وناقداً ومنظراً للمسرح البولونى الماصر .
وتطورت أعماله التى قام بإخراجها ولتقسمت الى ثلاث أقسام القسم الأول
التيار الشعبى المسرحى والذي أطلق عليه المسرح للخالد .

القسم الثانى للتيار السياسى للمسرح والذي أطلق عليه المسرح
لليسارى الماصر .

• والقسم الثالث المسرح الغنائى الرقص

وتعد هذه المسرحية أحد المعالم الاساسية لهذا المسرح ، ولقد غام
ليون شينالز بمحاولات للبحث عن جذور الثقافة والتقاليد الشعبية البولندية
الاصلية من خلال البحث عن صور واشكال مسرحية داخل التراث البولونى
الشعبى وخلق هذا التراث وابداعه او تشكيله وتقديمه على خشبة المسرح
البولونى .

اسلوب عرض المسرحية :

يعتمد عرض المسرحية على الغناء والرقص الشعبى من خلال ديكور
عبارة عن هيكل خشبى لكنيسة ويتحول هذا الهيكل الى كوخ صغير ثم الى
غرفة فلاح ثم الى عرش ويستقل فى البداية لعرض لوحة آدم وحواء وخروجها
من الجنة الى الارض .

وقد تمت الاستفادة من طرقي المسرح بوجود ما يشبه بيت ريفى قديم
ولقد كان توظيف الرقصات الشعبية البولندية (المازوكا والبولكا)
توظيفا دراميا رائعا وخاصة أن الممثلون يمتازون برشاقة عالية فى الرقص
للتعبيرى وموهبة عالية فى الغناء ويرجع هذا الى أسلوب للتدريس وللتدريب
فى أكاديمية المسرح فلا يوجد ممثل ذو جانب احادى ولكن يوجد الممثل الشامل
الذى يستطيع أن يغنى ويرقص فالممثل هنا يعتبر مادة لينة يستفاد منها
وتشكل بالطريقة التى تنفيذ العرض وبدون هذه الميزات لا يصلح أن يكون
ممثلاً .

فالمسرح هنا قائم أساسا على الممثل ولكن المثل الذى يحمل داخله
قدرت فنية هائلة .

الاسلوب الموسيقى فى هذا العرض :

ان ما يلفت النظر فى الاسلوب الموسيقى المتبع فى هذا العرض هو

استغلال بعض الآلات الشعبية البولندية يعزف عليها المثلون داخل
العرض المسرحي بشكل مساعد على إبراز المواقف الدرامية المطلوبة ، وكذلك
توظيف المؤلفين الموسيقيين «لينا شاهلين» و «يانا كلايفنسكا» للألحان
والتراويل الدينية وتوزيع الأصوات (سوبرانو - الطو - التينور -
الباريتون) داخل العمل المسرحي من خلال غناء الممثلين والمعروف أن هذا
النوع من الغناء الكورالى يعد من أصعب الأنواع لأنها قائمة على تعدد
الأصوات .

الباستوراوكا بين الإخراج البولندى والإخراج المصرى :

إن تجربة اشتراك مخرج مصرى فى هذا العمل الفنى الكبير يحتاج
الى تعقيب من خلال المخرج المسرحى المصرى د/ هناء عبد الفتاح الذى
يقول ..

لقد تم لاختيارى من قبل مدير أكاديمية المسرح بولرسو وهو مخرج
مسرحى للاستفادة بإمكانياتى خاصة أنه قد علم أننى قمت فى مصر
بالاستفادة من التراث الشعبى وفى عمل تجارب مسرحية أهمها تجربة
دنشواى المسرحية ولا شك أن اشتراكى فى هذا العمل كان تجربة مفيدة
جدا لمايشة تجربة تقوم على الاستفادة من التراث الشعبى بمختلف أشكاله
وانواعه وصياغته فى عمل درامى مسرحى .

دورى كمخرج مساعد أعطانى إمكانية الاستفادة من تجربتهم وفى
نفس الوقت أعطاه بعض الملاحظات وخاصة فيما يتعلق بالارتفاع العام للعمل
المسرحى والحركة فى بعض المشاهد .

أما عن تمثيلى لدور ملك الحبشة فقد لقيته بالصفحة عندما غاب الممثل
وكان على كمخرج مساعد أن أنقذ الموقف فلمحت هذا الدور وهو من الأدوار
التي تحتاج الى جهد معين فى مسألة الحركة والإداء وخاصة وأنه باللغة
اللاتينية واللغة البولندية .

وبعد تثقيمي لهذا الدور أصر المخرج على أن أستمع في أداء الدور
لأنه وجد كما قال لي - شكلاً آخر وجيد في الأداء يمكنه الاستفادة منه .

في الأعداد القادمة

حوارات مع :

✻ عبد الرحمن أبو زهرة

✻ يوسف شاهين

دليل المصطلحات الأدبية

ترجمة واعداد : احمد الخيسى

زمن :

لادراك مفهوم الزمن في الأدب ، لابد وأن نتعرف — ولو في اضيئ الحدود — على مفهوم الزمن كمقولة فلسفية ، ترتكز اليها بدرجة او بأخرى لتفسير الزمن في الأدب .

الزمن ، باعتباره مقولة فلسفية ، هو أحد الأشكال التي تتواجد بها المادة ، والعالم المادى . فالزمن شكل لوجود المادة يعكس خاصية رئيسية وعامة لتدفق وحركة العمليات المادية ، خاصة : التواصل ، والتتابع ، والتعاقب ، والتطور من حالة الى أخرى . وللزمن بعد واحد فقط يتمثل في حركته في اتجاه واحد : «الى الأمام» . ولأن العالم المادى مستقل عن وعى الإنسان ، فإن أحد أشكاله (الزمن) مستقل هو الآخر عن الوعى الإنسانى . ولا يوجد الزمن وحده في الفراغ ، مجردا أو قائما بذاته ، اذ يستحيل تواجده خارج التغير والتتابع الذى ينظم حركة المادة كما يستحيل تواجد العالم المادى من دون خاصية التواصل والتعاقب والتطور . والعالم المادى « لا يتحرك الا في الزمان » .

والزمن احدى المقولات الرئيسية التى يستند اليها الإبداع الفنى . فهو شكل من أشكال الحياة والتفكير ، مثله في ذلك مثل المكان .

في الأدب ، يجرى التعبير عن الزمن بعدة وسائل : بكلمة عبارة في سياق رسم الشخصية الفنية ، بالموقف الذى تتعرض له الشخصية ، برحلة التطور التى تخطتها الشخصية في تتابع وتعاقب بالأحداث التى تدور بين الشخصيات ، وغير ذلك من الوسائل .

وتعتبر الأساطير والحكايات عن الزمن بطريقتها الخاصة ، واذا عشنا الى الليلة الثانية والعشرين من ألف ليلة وليلة (طبعة بيروت) ، اطالعنا كيف حمل الجنى حسن ابن الوزير و : « طار به الى الجو .. الى أن نزل به في مخينة مصر وحطه على مصطبة وتبهه فاستيقظ من نومه » .. وطاران الجنى في هذه الحكاية ينقلنا الى عالم سحرى ، ينتصر فيه الإنسان على الامتداد المهول للمكان من البصرة في العراق الى

معتبة مصر . واستخدام الزمن على هذا النحو الأسطوري لا يهدم الزمن الواقعي في الحياة ، بل يقودنا لاستشراف الإمكانيات الإنسانية الهائلة للسيطرة على الطبيعة ، ويفسح للخيال مجالاً لا يجتاز موانعها .

ويعد الزمن من أهم القضايا التي تواجه الكاتب ، سواء على المستوى الفكري أو الفني حتى حينما يعبر الكاتب عن حركة الزمن بصورة غير ملحوظة ويستخدم الفعل الماضي : « كانت مع أبيه من قبل . ختمتهم كلهم » (قصة جرح مفتوح - أدوارد الخراط) ، أو : « من أيام ما سوا النيل نيل ، ونقلوا العاصمة من الجبل للضفة » (قصة جمال الكراسي - يوسف ادريس) ، وأيضاً حينما يلجأ الكاتب إلى تذكير القارئ بالزمن على نحو واضح ، كما هو الحال عند الكاتب الإنجليزي « ميلدينج » في رواية « تاريخ توم د. جونز » ، إذ يمنح المؤلف لنفسه حرية تمكنه من التحايق فسوق الأزمنة ، للنظر في « عصور الظلمة ونوم الملوك » ويتمدد تذكير القارئ بالزمن حين يكتب : « قصتي هذه مستوقف تارة .. وتارة أخرى ستعلق » .

ولقد تعددت وسائل الأدباء وتجاربهم الفنية في استخدام الزمن بصورة أو بأخرى وتحفل قصص الخيال العلمي بمحاولة استباق الزمن ، وتصور عالماً بعد قرون طويلة ، مثل روايات ه.ج. ويلز وجول فيرن .

وقد سعى الأدب في عصره الأول إلى محاولة المطابقة بين العمل الأدبي والزمن الواقعي في الحياة . وقصصت الدراما اليونانية إلى ذلك ، ويحدد أرسطو في كتابه فن الشعر : « التراجيديات تحاول جاهدة أن تتع تحت دورة شمسية واحدة » (أرسطوطاليس - كتاب فن الشعر - حققه د. محمد شكرى عياد - القاهرة ١٩٦٧) .

ولذلك لجأت الدراما الكلاسيكية إلى الالتزام بالوحدات الثلاث (الزمان ، المكان ، الحدث) ، بحيث يمكن بدرجته أو بأخرى مطابقة الزمن الفني بزمان الواقع . وقد حيد « بوالو » زمن الدراما فيما بعد بلغة : « ينحصر في ليلة واحدة » ، وتلت وحدة الزمان باعتبارها شرطاً مبدئياً ، بدور كبير في انتفاخ وتطور الأحداث داخل الدراما .

وقد يلجأ الكاتب إلى إطفاء الزمن ، أو إبقائه ، أو تجديده ، لكي ينقل للقارئ حالة بطله النفسية ، وهي وسيلة يلجأ إليها مستيونسكي في أغلب رواياته . أيضاً فلن يغفل الزمن وسيلة معروفة

استعمل بها تولستوى في « الحرب والسلام » ، بهدف افصاح المجال
لفكره الفلسفية . ومن الشائع كذلك الرجوع بالزمن الى الوراء .

في القرن التاسع عشر اعتبرت أعمال واقعية كثيرة ، على انشاء
واجهة بين زمنين ، الماضي والحاضر ، وفي ضوء تلك الواجهة
تتكشف الشخصية الفنية وتتضح . وتتيح هذه الوسيلة امكانية
المقارنة بين عصرين ، واحياء الصلة بينهما ، وتعرية نواتج الحاضر
والماضي ، وهذا ما فعله المويلى في « احاديث عيسى بن هشام » ،
فقد بعث من الموت بلشا تركى وجعله يقوم مع عيسى بن هشام بجولة
في القاهرة ، تتكشف فيها اوجه النقص في النظم والمؤسسات القضائية
والادارية وغيرها . وتستهدف مواجهة الزمنين احيانا افكاء روح الكرامة
في الشعوب بتذكيرها بالفارق بين ماضيها البطولى وحاضرها المستكين .

في القرن التاسع عشر ، بدأ ان مجرى الزمن ومذاهب شرع في التحول
ليصب داخل الظاهرة الفنية ليزيد من توتر الحوار ، والاسلوب ،
ويزحزح حدود الشخصيات ، والانواع الادبية .

في اقب القرن العشرين اخذت الشخصية الفنية تلوح وهى مثقلة
بالاحساس بالزمن ، وجعلت تفكرنا بخواص الزمن المتفجرة : « الزمن
يرغمنا على قول كل ما لدينا في عبارة واحدة ، لانه لا يتسع لبارتين»
(فوكسر) . « فلننصت الى زمن الكواكب » . (بريشفين) . « لابد من
اخال الزمن ، كمنصر في العمل الادبي ، بحيث يقف على قدم المساواة
مع الشخصيات الفنية ، ان لم يزد .. » (ك. فيدين) .

وقد نشب خلاف فكري حاد بين المدرسة «الواقعية» ، ومدرسة
(«العصرية» . « الحداثة » (مودرنيزم) بمحدد مفهوم الزمن في الانب .
وقد سمي ممثلو « العصرية » بكل الطرق الى هم « الزمن في الادب »
نتيجة لانقراضهم الثقة في امكانية تطور المجتمع وحركة التاريخ . وتمدد
رواية جيمس جويس « اوليبس » من اشهر تلك المحاولات ، وفيها
يبين تصور الكاتب للزمن باعتباره حالة من السكون ، وحاول بروست
في روايته : « البحث عن الزمن الضائع » ان يجرف الزمن الموضوعي
والذاتي ، وايضا فان الكثيرين من الكتاب ، مثل بيولينيك في روايته :
« نوس باسوس » ، سعوا الى تدمير الزمن بانشاء الفن الروائي على
اساس فقرات من الازمنة تسيج مخططة في الفوضى . ولم تخلف تلك
المحاولات من بعدها سوى شخصيات فنية ، معلقة في الهواء ، خرج
الزمن والمكان ، فتعتمد الصلات فيها بالحياة والواقع ، وتوسم الى
دنو الكثرة ، وهى تجوس كالاظلياط داخل العمل الادبي .

وعلى حين لم تتوضّج الاتجاهات الواقعية مفهوم الزمن ، فاعلمنا
لم. تتوقف عن البحث عن طرق جديدة للتعبير عن الزمن . وبينما تراجعت
مواجهة الماضي بالخاطر ، أخذ كل من الزمنيين ينهمر في الآخر ، وينسكب
« ملكان » في « يكون » ، غيتفني الحاضر (يكون) ويزداد ثراءا واكتمالا
فيتجلى طابعه المركب ، ناهضا بالادراك لحركة الانسان والتاريخ .

ان كُتَلب الواقعية في القرن العشرين ، مثل وليام فوكر ، وتوماس
مِلن ، قد ادركوا الزمن « باعتباره مفهوما مركبا ، متعدد المستويات » .
ولقد وضع هؤلاء الكُتَلب يدهم على الانعكاس المتبادل بين مختلف
الصور ، والفترات الزمنية المتباعدة ، للتعبير عن الرعب الانساني
في مواجهة عامل الزمن ، أو لتحليل شعور الشخصية الأدبية بعدم
الامتلاء من الحياة لعدو الزمن ، وان كان هذا الزمن ينفور بالنشاط
السلطع .

واسفرت اعمال اخرى عن حقيقة المجتمعات الرأسمالية التي
تكسب الزمن طابعها معاديا للانسان حين تشد المرء الى طاحونة يومه .
وفي اعمال بعض الادباء مثل ه.ج. ويلز ، وجاك لندن ترسم في المنظر
العالم للزمن ملامح الوجه الداعي الى تبديل نظم الحياة والمجتمع .
وفي رواية « البيت المنفرد » قام وليام فوكر بتصوير الزمن وكثفه
شيء مادي ملموس يناسب الانسان العداء ، شيء يمكن ان نفست اليه
« انهم يبرغونه .. في الأرض » ، (في سجن « بارتش مين » ، حدث
تضي «مينك» فترة الاشفال الشاقة ، هناك في ذلك السجن مرغ «مينك»
سنوات عمره في التراب ، حتى انه لم يكن يحميها) .

وترى مدرسة « الواقعية الاشتراكية » حركة الزمن وجريسته
بالتطورات والتغيرات باعتبارها حركة تضي في اتجاه الزمن القائم ،
وأفاق المستقبل ، باعتبارها « امل الانسانية » على حد تعريف بويخت .

ولا تنف « الواقعية الاشتراكية » ضد اية وسائل فنية لتناول
« الزمن » بل املت تؤدي في النهاية الى الكشف عن جوهر الواقع ،
في حركته ، وتطوره . وتتمثل خطورة محاولة بروسيت « البحث عن الزمن
الضائع » في كونها — حين تهتم الحد بين الزمن الذاتي والموضوعي —
ناعها تؤدي الى القول بأن الزمان لا يوجد الا في وعي الانسان . كما أن
« جيبس جويس » في « اوليس » يبرز تصويره للزمن باعتباره (حالة
سكون) ، بينما لا يعرف الزمن الا (السكون النسبي) في مجرأه
العالم باعتباره شكلا لتتابع وجود الظواهر ، بحيث تحل الواحدة
محل الاخرى .

فضاءات مسرحية

مجلة جديدة

منحة البطراوى

وتقيم بمضى التجارب النصية التونسية -
الكتابة الجماعية - الرقابة الذاتية -
المعوقات والمراقيل .

ولم نندهش بالطبع لهذا التشابه بين حال
المسرح في مصر وحاله في تونس غير ان
المسرحيين في تونس اكثر اجتهادا في محاولة
فهم الظاهرة المسرحية لديهم في تفاعلاتها
الديناميكية . وقد لفت نظرننا ايضا اجتهادهم
في استخدام المصطلحات الدقيقة الصحيحة
وهي نتيجة لملاقاتهم اصلا بما ينتجون من
مسرح ، فالعملية المسرحية تتم في كثير من
الاحوال كما فهمنا في اطار من الرغبة الدفينة
والهم الجسلى (بمسك ما يتم في مصر من
عشوائية ، ان شئنا ان نصارح انفسنا
بالحقيقة) .

ويظهر هذا التمكن في المصطلحات والافتكار
والفاهيم والمضامين في المقال التالى الهام
في باب البحوث والدراسات تحت عنوان
« حدود الكتان والممكن في المسرح الاحتفالى »
للمفكر عبد الكريم برشيد (وقد نشره في
كتاب يحمل نفس الاسم عن دار الثقافة -
إدار البيضاء) ويعتبر هذا المقال جزءا من
سلسلة مقالات لنفس الكاتب والمسرحيين
مقاربة اخرين نشرت في مجلات مختلفة تصدر
وتعقد وتدافع او تهجم البيئات الأربع
لجماعة المسرح الاحتفالى الذى نشأت في
المغرب والى تبحر عن مسرح عربى آخر
مختلف . ويحاول برشيد الاجابة على هذه
الاسئلة التى يطرحها في بداية مقاله :
« المسرح الاحتفالى ... كائن هو لم غير

اصدر المسرح الوطنى التونسى باشراف
وزارة الشؤون الثقافية المصد الاول من
المجلة القصصية التى تحمل اسم فضاءات
مسرحية .

وقد هيأنا جبة الأبواب ونوعها وتكاملها
وعصرينها وعليينها وتونسيتها الى قراعتها
بجدية مماثلة . ويقدّر ما قرأنا باهتمام
استمعنا بقلائنا وانقلنا بهوم وهرجاس
رجال المسرح بتونس وتسألانهم وحرثهم
ويحتمهم واكتشفناهم وتعايلهم وتفسيرهم
للظاهرة المسرحية في ماضيها وحاضرهما
وارتباطات مستقبلها ، وارتباطها بالتراث
او البعد عنه اى هويتها وانتماءاتها .

كل ذلك طرح في مقالين اساسيين .
اولهما في ندوة المصدا : اشكاليات الكتابة
للمسرح في تونس . ولا يفوتنا قبل ان
نستعرض بلختصار ما جاء بالندوة ان تشير
الى الشكل الشائلى الذى تقدمتها به خيرة
التيهياتى التى عرضت مداخلات المشتركين
وقلمت بالتمليق عليها ثم نشرت ابعثاهم
بلكامل على نحو مستقل .

ومن خلال هذه الندوة طرحت اشكالية
الكتابة على مستوييها النصى والحركى ،
نظريا وعمليا ، فقد انصب الحوار حول
المحاور التالية :

« التمايل بين المبدع الادبى والمبدع
المسرحى - النص المسرحى بين الكتابة
والخراج - الكتابة للمسرح انطلاقا من
الادب الروائى والنقصى في تونس - دراسة

يمكن ؟ ممكن أو محال ؟ وجود أو عدم ؟
نظرية فاسفية أو ممارسة عملية ؟ تقليد
واتباع أم تجديد وإبداع ؟ أين يبدأ المسرح
في هذا المسرح وأين ينتهي ؟ ثم أيضا ، ماهي
مصادره - الفكرية والفنية - هل غربية
أو غربية ؟ أتية أو ملفضة ؟ « ومن هذه
الأسئلة تظهر بوضوح منهجية البحث في ذاتنا
وذاتهم وعلاقتها بالتنظير والممارسة . وينتظر
بالطبع الى علاقة المسرح بالجمهور ومن ثم
بالواقع والواقعية ومدى ارتباطه « بالاصيل
الحقيقي والتوحيثي » .

ويندرج النص المسرحي المنشور في المجلة
« التريبع والتدوير » لعز الدين المدني ضمن
محاولات أخرى في التفاصيل إذ يكتب المؤلف في
المهايش : « يحسن بالمسرح العربي اليوم
أن يستعمل بعض تقنيات التسمير العربي
كالممارسة والتشطي والتفخيس الخ ...
بعد أن أثرت تقنيات القصة الحديثة المسرح
العربي الحديث . وهذه المسرحية هي مغلفة
ارسلالة التريبع والتدوير للجاحظ » .

وينبع نص المدني في باب « لقراءة في كتاب »
عرض وتحليل « مسرح عز الدين المدني
والتراث » وهو عنوان لبحث قام به محمد
الديوني .

وهكذا تكتبت لدينا محاولة هيئة التحرير
في أن تكون المقالات تكلمية من حيث
الاشكاليات المطروحة فأغلبها يتور حول
المسرح وعلاقته بالتراث .

واضافة لندوة العدد التي اخصت
بأشكاله الكتاب للمسرح في تونس نجد أن
باب « ذاكرة القضاء المسرحي » قد عني
بعرض اشكالية لغة الكتابة المسرحية خلال
الحرب الثانية .

وقد استمعت صفحات المجلة لتألمة اسبوع
المسرح والأيام الدولية للمسرح بالجزائر
ومهرجان المسرح العربي المتنقل بالرباط
ومهرجان دمشق للفنون المسرحية والمهرجانات
الصيفية في تونس .

ولم تغفل بالطبع نشر مقال عن « المسرح
في استراتيجية الثقافة العربية » .

وملا عن مصر في هذه المجلة الجادة
الجيدة ؟ تأمل من مسرحية « الوزير (امشوق) »
مؤداه ان الجمهور الفخر حضر لمشاهدة
سميحة أيوب وعبد الله غيث ... وهذا
أبسط مثال لقراءة الجمهور على نحو لا يرتكر
فقط على حجمه . إذ ان الإنثال الكبير لايعنى
نجاحا ساهقا للعرض .

رقم الايداع ١٦٧١/١٩٨٢

مطبعة اخوان مورافتي
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



٧

كتاب الهامى

ديشيد لاندز

بنوك وباشاوات

ترجمة دكتور عبد العظيم أنيس

مع دراسة جديدة للمترجم: "الخراب الحديث لمصر المحروسة"



Bibliotheca Alexandrina



0530730